

15149 7 25472



Método

de

Guitarra

(FLAMENCO)

POR MÚSICA Y CIFRA

RAFAEL MARÍN

ÚNICO PUBLICADO DE AIRES ANDALUCES

PRECIO 25 PTA

SOC. GAO. DE ART. Y L. ESP. 1913
100 33 5 32 74 - 705
SECC. GN. DE M. SICA
Precio 24 1913



Al Señor

Don Marcelino García

dedica esta obra, en prueba de amistad y cariño,

Rafael Marín



METODO PARA GUITARRA

AIRES ANDALUCES (Flamenco)

ÚNICO EN SU GÉNERO

POR

Rafael Marín

PRIMERA EDICIÓN

1902

Administración:
DON DIONISIO ALVAREZ

Moratin, 7 y D.

MADRID



RAFAEL MARIN.— Born en el Pedroso de la Sierra (Sevilla). 7th July. 1862. His teachers were Pepe Robles and Paco de Lucena. He himself became a teacher at the «Sociedad Cultural Guitarrística», in Madrid, and published his Flamenco Guitar Method in 1902.



Método de Guitarra

FLAMENCO

POR MÚSICA Y GIRA

INDICE

1. Prólogo
2. Explicaciones de la guitarra
3. Desde que es música, hasta descubrir esta música
4. Lecciones fáciles de música práctica
5. Ejercicios varios
6. Flamenco muy sencillo
7. Flamenco más difícil
8. Historieta sobre el flamenco
9. Acompañamientos de todos los cantes flamencos
10. Acompañamientos de varios bailes de pabillos.

Explications en Français.

DEPOSITADO

COMPUERTO
por
Rafael Marín

Único publicado
de aires andaluces

Editor de esta obra, D. DIONISIO VÁZQUEZ
Moratín, 7. Madrid.

PRECIO 25 Ptas.

Es propiedad

SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES
Salón del Prado, 14. Hotel
SECCIÓN DE MÚSICA
Preciados, 24. MADRID.

Heliados e

INDICE

	Páginas.	
Portada.....	1	Principio de la obra.
Retrato figura primera.....	1	
Cuatro posiciones de mano.....	1, 2, 3, 4	
Diapasón y Equisones.....	2, 3, 4	
Tabla de ejemplos número 45 á 77.....	2, 3, 4	
Prólogo.....	1	
Introducción.....	1	

PRIMERA PARTE TEORICA

Sección primera.

CAPITULO PRIMERO

Varios asuntos.....	1
---------------------	---

CAPITULO II

De la guitarra en general.....	8
--------------------------------	---

CAPITULO III

Colocación de la guitarra.....	9
De la mano izquierda.....	9
De la mano derecha.....	10

CAPITULO IV

De la ejecución.....	10
----------------------	----

Sección segunda.

CAPITULO PRIMERO

De la música.....	11
-------------------	----

CAPITULO II

Del solfeo.....	11
-----------------	----

CAPITULO III

De las figuras.....	12
De los compases.....	13

CAPITULO IV

De los valores irregulares.....	15
---------------------------------	----

CAPITULO V

De los signos de alteración.....	15
----------------------------------	----

CAPITULO VI

De las escalas.....	17
---------------------	----

CAPITULO VII

Del tono y la tónica.....	18
---------------------------	----

CAPITULO VIII

Del transporte y de los intervalos.....	19
-----------------------------------------	----

CAPITULO IX

De los alres.....	20
-------------------	----

CAPITULO X

De los signos de expresión.....	20
---------------------------------	----

CAPITULO XI

Del ligado y notas de adorno.....	21
-----------------------------------	----

CAPITULO XII

De varios particulares (44 fotografados de ejemplos).....	22
-----------------------------------------------------------	----

PRIMERA PARTE PRACTICA

Sección primera.

CAPITULO PRIMERO

Lecciones elementales.....	24
Modo de estudiar.....	24
Advertencias.....	25

Música y cifra.

Escala Gramática.....	27
Lecciones, en número de 25 (14 páginas).....	27 á 30
Ejercicios, en número de 14 (25 páginas).....	30 á 65

SEGUNDA PARTE

Sección primera.

CAPITULO PRIMERO

Explicación de la cifra.....	67 á 69
------------------------------	---------

CAPITULO II

Historia del flamenco.....	69 á 70
----------------------------	---------

CAPITULO III

De los cantos flamencos.....	70 á 72
------------------------------	---------

CAPITULO IV

De los cantares.....	72 á 73
----------------------	---------

Sección segunda.

CAPITULO PRIMERO

(Español y francés.)

Signos para el ensaqueado.....	74 á 75
Rasgueado seco.....	75 á 76
Chorlitzo.....	76
Rasgueado doble.....	76
Cadpe.....	77
Chorlitzo doble.....	77 á 78

CAPITULO II

Combinación de los rasgueados (12 fotografados de ejemplos).....	78 á 79
------------------------------------------------------------------	---------

Sección tercera.

CAPITULO PRIMERO

De varios particulares.....	80 á 81
-----------------------------	---------



Segunda Parte. Música y letra. — Flamenca y bail.

Segunda Parte

Granadinas (4 páginas).....	81 á 86
Tango (1 fol.).....	87 á 90
Guajiras (3 fol.).....	91 á 93
Soleares (1 fol.).....	94 á 97
Alegrijes (5 fol.).....	97 á 103
Siguiriñas pequeñas (2 fol.).....	103 á 105

Flamenca y bail. — Pregas de mujer.

Mahiguetes (6 páginas).....	106 á 111
Granadinas (10 fol.).....	112 á 121
Tangos (10 fol.).....	122 á 131
Alegrías (1 fol.).....	132 á 135
Guajiras (8 fol.).....	136 á 143
Soleares (12 fol.).....	144 á 155
Alegrías (10 fol.).....	156 á 165
Siguiriñas algunas (8 fol.).....	166 á 173

TERCERA PARTE

Sesión única.

CAPITULO PRIMERO

De los cánticos flamencos.....	176 á 176
--------------------------------	-----------

CAPITULO II

Acompañamiento de cantos y bailes.....	176 á 178
----------------------------------------	-----------

CAPITULO III

De varios particulares.....	179 á 180
-----------------------------	-----------

Música y letra. — Acompañamiento de algunos cantos.

Granadina.....	181
Malagueña.....	182
Fandango.....	182
Tango (Tientos).....	183
Soleares.....	184
Penenera.....	185
Sevillanas.....	186
Serranas.....	187
Canto del Fillo.....	188 á 190
Podo del Fillo.....	191 á 191
Podo Tolalo.....	194 y 195
Canto del Curro Paula.....	196 á 198

Acompañamiento de algunos bailes.

Sevillanas.....	199
Baile inglés.....	200
Manchegas.....	201
Vino.....	202
Penenera.....	203 á 204
Solera de Arenas.....	205 á 207
Bolero Bolado y Seco.....	208 á 210
Pamaderos.....	211 á 211

ERRATAS ADVERTIDAS

DE	DEBE	Página.	Página.
De s por p y cuatro	De s por cuatro	47	14
De combinación triple	De combinación triple	60	15
De combinación doble	De combinación doble ($\frac{1}{2}, \frac{1}{4}, \frac{1}{8}$)	60	15
Ejemplo 76 ligado	El 66 considérese fuera de paréntesis.	70	16
Doble	Ejemplo 77 66 ligado	116	23
	doble	118	24

ERRATAS ADVERTIDAS EN MÚSICA

Página.	Lección.	Ejercicio.	Compás.	ERROR
30	"	"	"	Lo que dice el párrafo 133 se refiere a la lección 9 en vez de la 8.
32	12	"	5	Los dos 2 son 4.
38	21	"	4	El tercer Ré es un Dó.
"	22	"	4	Falta un silencio de negra.
39	21	"	3	Id. id. id.
"	"	"	3	Sobran los puntillos.
40	25	"	10	Falta un puntillo.
"	"	1.º	3	El 3 de la sexta es un 4.
41	"	2.º	2	El primer 1 de la primera cuerda es un 3.
"	"	"	"	El tercer Sol es sostenido.
"	"	"	5	El segundo Fa sobreagudo es sostenido y el Dó agudo es un Ré becuadro.
"	"	"	6	El segundo Fa sobreagudo es sostenido.
"	"	"	6	El segundo Sol agudo es becuadro y el tercero sostenido.
"	"	"	7	El primer Lá sobreagudo es sostenido.
"	"	"	"	El tercer Ré sobreagudo es sostenido.
"	"	"	9	El segundo 2 de la segunda cuerda es 3.
"	"	"	7	El primer 4 es 5.
42	"	"	13	Donde dice C. 2 es MC-2.
43	"	3	14	Los segundos Rés agudo y sobreagudo son becuadros.
"	"	"	16	El primer 4 del 5.º es 5.
45	"	5	9	El 5 de la tercera es 2.
47	"	8	3	Falta un 4 en la primera cuerda.
48	"	"	5	El 0 del sexto es un 2.
"	"	"	11	Todos los Dos son becuadros.
"	"	"	12	Id. id. id.
49	"	9	6	El 2 de la segunda es 3.
51	"	10	27	El 3 del 5.º es 7.
52	"	"	32	Los Dos son becuadros.
"	"	"	28	El 3 del 5.º es 7.
"	"	"	32	El Mi agudo es Ré.
"	"	"	37	Los 3 del 5.º son 7.
"	"	"	38	Id. id. id.
"	"	"	"	El 0 del 4.º es 2.
54	"	11	28	Los dos 3 del 5.º son 7.
56	"	12	18	El 2 de la segunda es 3.
57	"	"	46	Todos los 3 de la primera son 0.
"	"	"	47	Id. id. id. id.
"	"	"	55	El Fa sobreagudo es sostenido.
58	"	13	7	Falta un silencio de negra y un puntillo.
62	"	14	"	Sigue la caja hasta lo último y el 2.º de la tercera es 0.
65	"	"	Último	La última nota es un Ré grave.





Figura 1.

Fig. 3^a

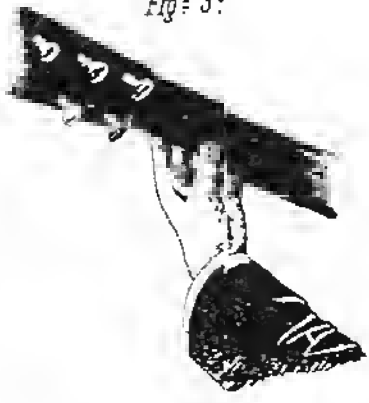


Fig. 4^a



Fig. 5^a

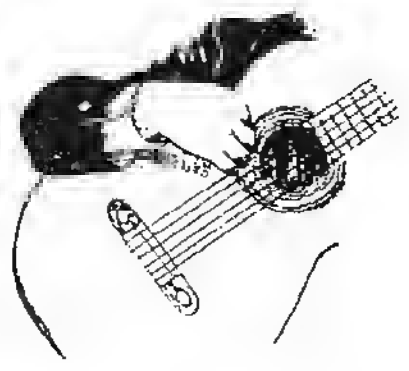
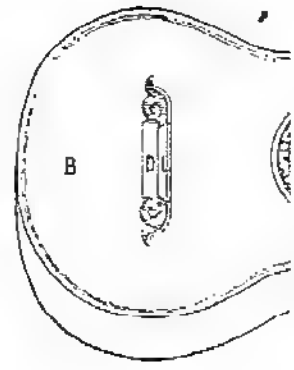
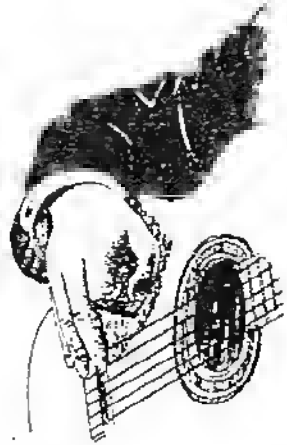


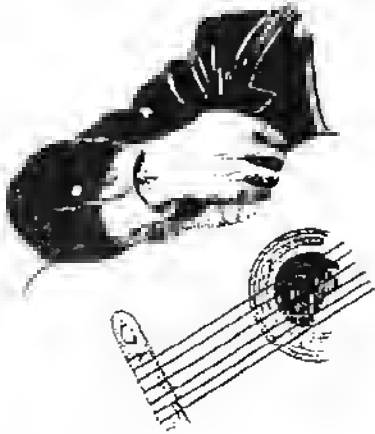
Fig. 9^a



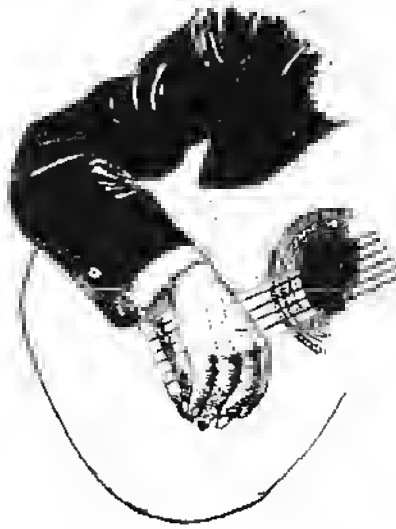
Fig. 10^a



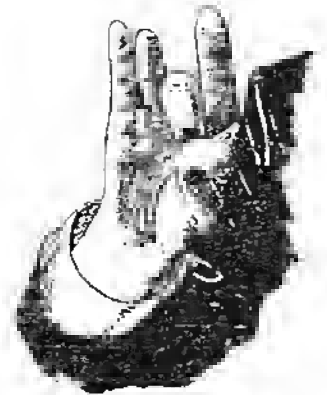
Fig^a 6^a



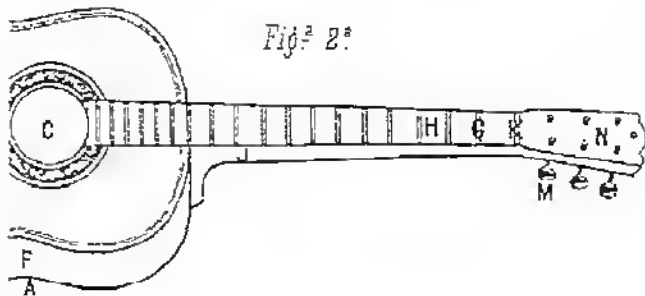
Fig^a 7^a



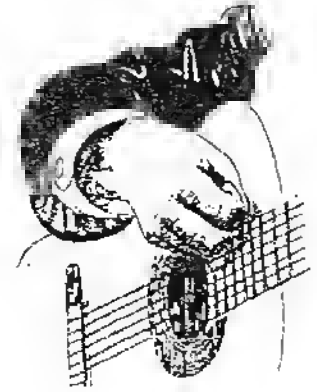
Fig^a 8^a



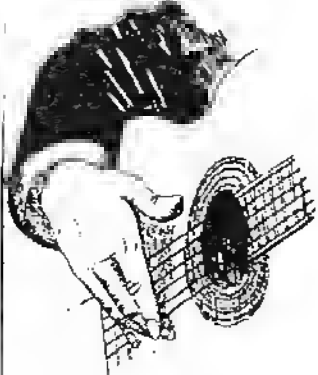
Fig^a 9^a



Fig^a 13.

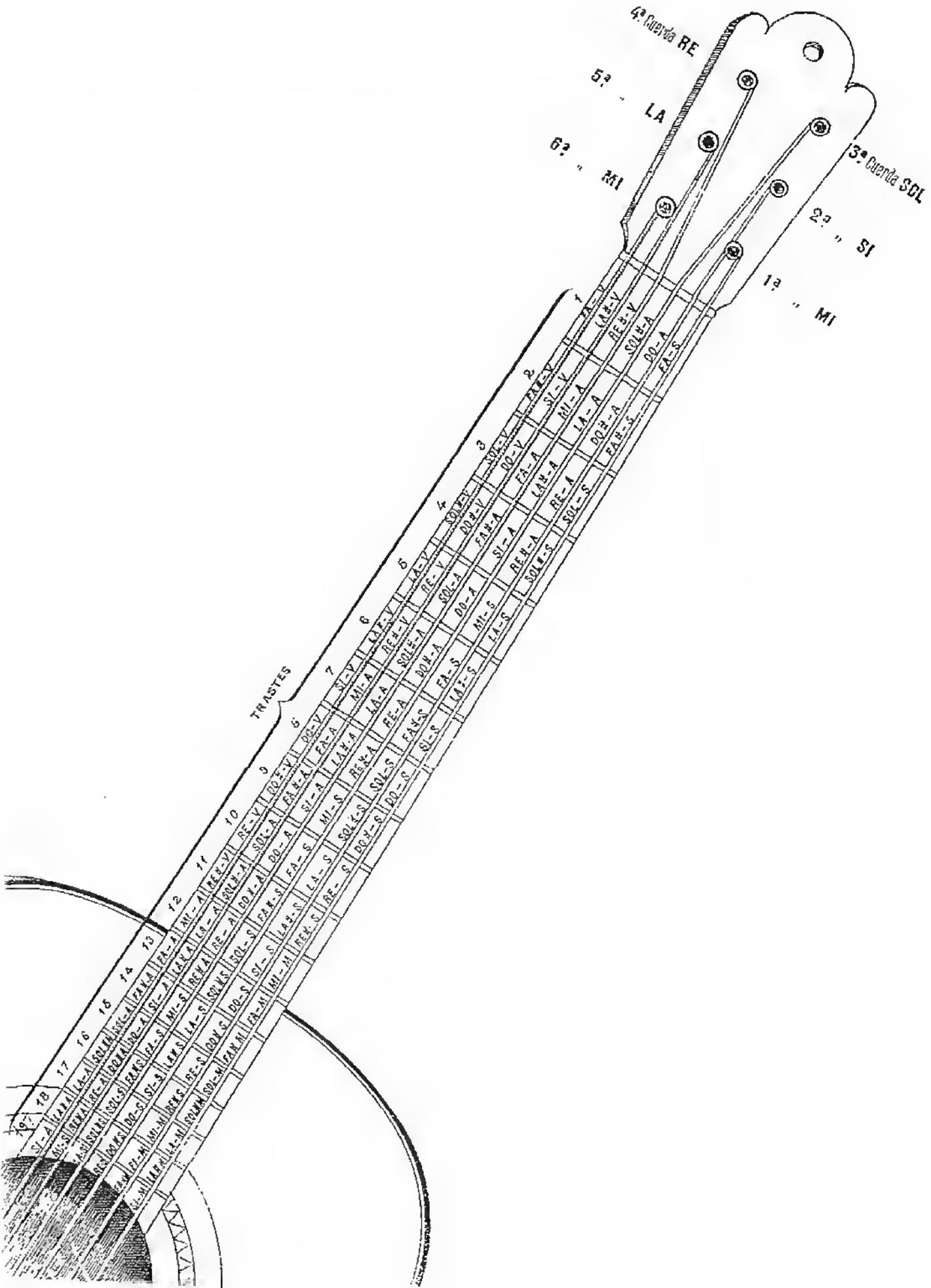


Fig^a 11^a



Fig^a 12^a





EQUISONOS

Es formado un diapasón con todos los equisonos, por creer que será más comprensible para el principiante *ver y leer* al mismo tiempo donde tiene que ejecutar.

Equisono: Se da este nombre á dos sonidos iguales producidos en diferentes cuerdas.

Ejemplo: Si deseamos encontrar el equisono de la *primera* cuerda al aire, pisaremos la *segunda* en el 5.^o traste y nos dará el mismo sonido; mas si lo queremos en la *tercera* cuerda, se pisará ésta en el 9.^o traste; si lo queremos en la *cuarta* cuerda, pisaremos ésta en el 14.^o traste, etc., etc.

Esto quiere decir que todo sonido tiene su equisono en la cuerda más inmediata cinco trastes más hacia la *boca* de la guitarra, excepto en la *segunda* cuerda, que tiene su equisono al pasar á la *tercera* en el 4.^o traste.

La ventaja del equisono es muy grande, y sobre todo en la guitarra, pues un mismo sonido, producido en diferente cuerda, puede ser más dulce y armonioso, y además, que estando ejecutando en octavas altas, nuestra mano no alcanzaría á pisar en los primeros trastes.

Ejemplo: Supongamos que estamos ejecutando en el 9.^o traste y tenemos que pulsar el *La* agudo, ó sea *tercera* en el 2.^o traste, esto sería imposible; pues para poder dar este mismo sonido, nos valdremos de la *cuarta* cuerda pulsada en el 7.^o traste, ó de la *quinta* en el 12.^o traste, equisonos ambos del *La* antes dicho, los cuales están al alcance de los dedos sin necesidad de *violentar la mano*.

Como los sonidos los he dividido en *graves*, *agudos*, *sobre agudos* y *agudísimos*, y siendo escaso el espacio para todas sus letras, por eso me valgo de las abreviaturas **V. A. S. M.**



Tabla Consultiva de ejemplos

Ejercicio 45.



Ej. 46.



Ej. 47.



Ej. 48.



Ej. 49.



Ej. 50.



Ej. 51.



Ej. 52.



Ej. 53.



Ej. 54.



Ej. 55.



Ej. 56.



Ej. 57.



Ej. 58.



Ej. 59.



Ej. 60.



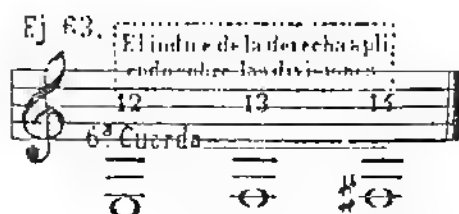
Ej. 61.



Ej. 62.



Ej. 63.

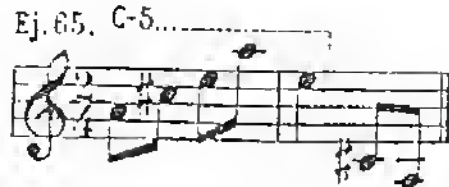


Tambora.

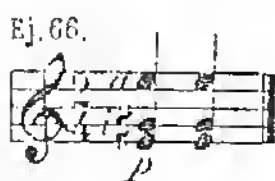
Ej. 64.



Ej. 65.



Ej. 66.



Ej. 67.



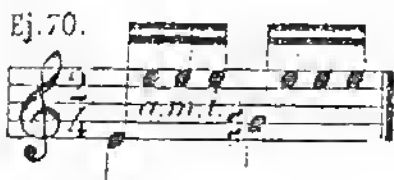
Ej. 68.



Ej. 69.



Ej. 70.



Ej. 71.



Ej. 72.



Ej. 73.



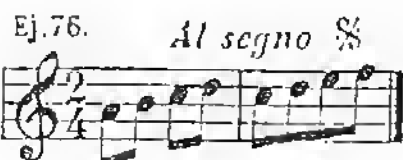
Ej. 74.



Ej. 75.



Ej. 76.



Ej. 77.



Ej. 77 bis.



PROLOGO

Bien podría valerme, al confeccionar este prólogo, de personas versadas en nuestra lengua é ilustradas en el difícil arte de la música; ¡pero de qué serviría fuese éste bueno si el método no reunía los efectos deseados! Sería cual brillante montado en hojalata. Así, pues, dejando á la benevolencia del público el uno y el otro, empiezo por hacerlo yo mismo.

Hará cerca de un año que, hablando con mi querido amigo D. Marcelino Garcia, suscitóse la discusión acerca de la guitarra y sus dificultades, interrogándome este señor (que es amantísimo de la misma en todos sus géneros): —¿Por qué no hace usted y publica un método para enseñar á tocar la guitarra por flamenco, supuesto que reúne condiciones para ello?— Al principio la idea me pareció magnífica; pero una vez que reflexioné, comprendí que era superior á mis facultades; más, ¿qué hacer? Inconscientemente dije á mi amigo: —Si vuelvo de mi excursión á Paris, le prometo que lo haré—; ¡había empeñado mi palabra y tenía que cumplirla! ¡Cuántas veces me arrepentía de haber hecho semejante oferta! Pues cuanto más lo pensaba, más difícil me parecía. Así, cual criminal que se esconde para cometer sus fechorías y procura que nadie se entere, así, á mi regreso de la capital de Francia, emprendí la obra presente, dejándola terminada en borrador á los treinta y dos días de su comienzo; de suerte que, mala ó buena, la afición se la deberá á mi citado amigo Sr. Garcia.

No escribiré historia referente á la música y guitarra: primero, porque de ambas cosas se ha dicho mucho y bueno; y segundo, porque la índole de este método no lo permite.

Sólo diré, á mi leal entender, que la guitarra es genuinamente española, y que si bien en ella se pueden ejecutar preciosidades en el género serio, no para eso se hizo, no; la guitarra se hizo para los aires regionales españoles, y, sobre todo, para los aires andaluces; pues ¿qué instrumento del mundo imita el rasgueo en las Soleares, Malagueñas y aun en la misma Jota aragonesa? Ninguno. Y ¿el verdaderero aire de todos los cantos y bailes andaluces? Tampoco. Lo contrario de la guitarra tocada por lo serio, que hay infinidad de instrumentos en los que se puede hacer aquello mismo, no solamente igual, sino con ventajas, pues en la guitarra se tropieza con una porción de dificultades en la menor cosa que se ejecute, mientras que en otros instrumentos se hace con mayor facilidad.

No quiero llevar mis pretensiones á mucho; pero advierto á mis lectores que esta obra, desde el principio al fin, es original, y que nada hay escrito del particular hasta la presente, teniendo la completa



evidencia que muchos Señores Profesores acogerán con benevolencia la aparición de este método. Sé que para el músico pecará de poca relación en las explicaciones y también del mucho recalcar en ciertos casos; pero hay que tener presente que para los principiantes las repeticiones no están de más, y cuantos más ejemplos se pongan, mayor forma de comprensión para los mismos.

Desde que conozco regularmente el toque de guitarra aplicado á los aires andaluces, siempre tuve una ligera idea de escribir algo referente á los mismos; pero esa idea fué más arriesgada todavía, habiendo sido herido mi amor propio con la pregunta de mi amigo Sr. Garcia. Conseguido mi objeto, serán dos grandes recompensas las que oblena: no solamente haber cumplido mi palabra, sino haber formado una base para lo futuro con que engrandecer aquellos aires, en vez de que venga su decadencia y desuso, bien por negligencia, rutina ó ignorancia de los pocos individuos que conocen el flamenco en toda su extensión.

El Autor.

INTRODUCCION

Aunque mi idea al hacer este método no es otra que ceñirme estrictamente al género andaluz (llamado vulgarmente flamenco), comprendo también que el comprador de una obra de esta naturaleza la quiere lo más exacta posible para que su dinero sea bien empleado. El hacer un método para aprender á tocar la guitarra con verdadera maestría, si no imposible, por lo menos es muy difícil, y mucho más después de haber publicado los suyos los mejores guitarristas, como D. Fernando Sor, D. Dionisio Aguado, etc., etc.

Por lo tanto, en el presente, para que el gasto sea bien aprovechado, me veo precisado, si no material, moralmente á escribir en él lo que estaba muy lejos de mi ánimo, y es lo más preciso en música para que la persona que le adquiriera y no sepa aquella pueda con unas pequeñas nociones, no interpretar una obra de gran complicación musical, pero sí lo que voy á tratar aquí.

PRIMERA PARTE

TEORICA

SECCIÓN PRIMERA

CAPÍTULO PRIMERO

1. Antes de empezar quiero hacer unas advertencias sobre las cuales llamo la atención del principiante.
2. Como en el género andaluz no hay ni hubo jamás escuela de manos, sino que cada uno las ha colocado como ha podido ó sabido, he de prevenir que, para el buen resultado de algunas cosas escritas en el presente, es preciso, no sólo tener buena escuela de manos, sino conocer bastante bien el mecanismo de la guitarra.
3. Yo dividiría en cuatro las partes más esenciales para tocar á la perfección la guitarra, y son: dominar bien las escalas, trémolos, arpeggios y acordes; lo demás ello viene de por sí.



4. Las escalas en este género se suelen usar bastante, pero muy diferente á como las usa el que sólo se ha dedicado al género serio; éste las haría con sus dedos correspondientes (índice y medio), y el flamenco las hace con el pulgar; ahora bien; en esto tengo que advertir que los efectos que se le sacan á este dñlo una vez bien amaestrado son incomprensibles. El que haya conocido y oído tocar, como yo, al mejor que heinos tenido en este género, al incomparable Francisco Díaz, más conocido por el «Niño de Lucena», observaría que sus mayores efectos los hacía con el pulgar, efectos que el mejor guitarrista de serio le sería imposible hacer; por lo tanto, en los ejercicios que pongo en la primera parte práctica de este método trataré lo suficiente de ese dedo, con el fin de que los que no hayan tocado el género andaluz, puedan amaestrarlo lo bastante.

5. El trémolo no es muy usado, y, por lo tanto, tremolar bien es muy difícil encontrar quien lo haga (siempre me referiré á los del género andaluz.)

Hay quien dice que el trémolo es mejor hacerlo con los dedos índice y medio, más yo aconsejaría que fuese con los dedos anular, medio é índice, y, sobre todo, cuando el trémolo es muy continuado y de muchas notas; ahora, siendo corto y de pocas notas, es bueno emplear los dos dedos solamente.

6. El arpeggio es muy poco usado también. El que sabe más de uno es una excepción; esto no quiere decir que con poco hay bastante; todo lo contrario, el guitarrista debe saber todo esto y mucho más.

7. Los acordes se usan regular; más yo digo que hay que saber de todo; cuanto en mis lecciones de flamenco, me he de salir muchas veces de los moldes de donde siempre quieren dejarlo los que por rutina ó poco amor á la guitarra lo dejarían; es decir, que ciertas cosas serán tan complicadas, que no las hará el que no dominara bien lo que llevo dicho hasta aquí.

CAPÍTULO II

De la guitarra en general.

No cabe duda que las guitarras que hoy se construyen para el género que aquí trato, han llegado á tal grado de perfección, después de laboriosos tanteos y modificaciones, que considero muy difícil, si no imposible, superar.

En Madrid hay algunos guitarreros que construyen excelentes instrumentos; pero sobresale entre ellos el más joven de todos —Manuel Ramírez— por su elegancia en la construcción y brillantez en los sonidos; las guitarras de éste pueden considerarse perfectas, y como artista entusiasta de su arte y muy estudioso, es seguro llegará á ocupar uno de los primeros puestos, ó el primero, entre los constructores de guitarras de gran concierto; además, es digno de citarse por ser hoy en España el único constructor de violines.

8. Diré algo sobre la guitarra, no como mueble, pues individuos más autorizados que yo han dicho mucho y bueno de ella, sino como instrumento, y es (aunque parezca exajerado) que todos los demás instrumentos del mundo reunidos y tocados uno por uno en una habitación de buenas condiciones, y escuchados con religioso silencio, no me harían sentir ni gozar lo que la guitarra; ¡qué hermosa es, y cuántas veces sus vocecitas de niña mimada me han hecho llorar! ¡Son tan dulces sus sonidos! Y si el que la toca, además del dominio de ella, le ha dotado Dios de corazón bastante para expresar lo que esté

ejecutando, entonces se crece, si, se agiganta; en una palabra: no hay instrumento con quien mejor se pueda identificar el alma del verdadero artista; y sí, como dicen, los ojos son el espejo del alma, yo digo que la guitarra es el aparató por el cual el alma del ejecutante se comunica con los mortales.

9. ¿Para qué decir de la guitarra ni cómo se construye, ni de qué madera, ni otra infinidad de nimiedades, que de puro sabidas cansarían? Por lo tanto, sólo diré lo más esencial, á fin de que el principiante conozca la mejor posible los nombres dados á las partes de que se compone.

10. Compónese la guitarra (*fig. 2*) de una caja armónica. En dicha caja, la parte de detrás se llama *fondo* (A) y la de delante *tapa* (B). Esta tapa tiene un agujero (C), al que se llama *boca*; además tiene lo que se titula *punte* (D), que es donde se sujetan las cuerdas.

11. La distancia que media desde el *fondo* á la *tapa*, tiene el nombre de *aros* (F); el de *trastes* (G), las barritas de metal, y donde están inerustadas éstas, *diapasón* (H). Éste va pegado al *mango* (J), llamándose *ceja* (K) al pedacito de hueso con ranuras por donde pasan las cuerdas, lo mismo que á otra parte igual que hay en el *punte* (L).

Llámacse *clacija* (M) á los pedazos de madera con agujeros donde se mete la otra extremidad de la cuerda, y dando vuelta á aquélla se consigue poner las cuerdas en la tensión que uno desee. La parte en que se encuentran los *agujeros* (N) para entrar las clavijas, se llama *cabeza*.

Los trastes empiezan á contarse por la cabeza, y las cuerdas por la parte inferior, suponiendo la guitarra colocada en la posición de la figura 1.^a.

12. En lo que se refiere á la calidad de la guitarra, aconsejo que el principiante que necesite adquirir una, debe conducirse por la elección de un Profesor, y aunque por esto le resulte algo más cara, en la bondad del instrumento llevará ganado más de lo que él se crea.

CAPÍTULO III

Colocación de la guitarra.

13. Debe colocarse sobre la pierna izquierda de modo que la mortaja del aro resulte encima del muslo y sobre éste caerá lo más verticalmente posible (*fig. 1*).

De la mano izquierda.

14. La mano izquierda, aunque parezca algo violento, precisa desde un principio no dejarla tomar vicios; una vez aprendida su posición, no abandonarla por nada.

15. El dedo pulgar no debe abarcar el mango á lo sumo más de unos dos dedos, y dicho dedo dejarlo que se coloque con la configuración que tenga (*fig. 3*) y que vaya lo suficientemente flojo para que no impida á la mano moverse con soltura.

16. La muñeca debe formar un poco de arco hacia afuera (*fig. 1*), de modo que la mano quede siempre separada del mango y por igual.



17. Los dedos, en general, se debe procurar que al pisar lo hagan sólo con la fuerza necesaria para que los sonidos sean limpios, y nunca apretar mucho, pues esto dificultaría la ejecución.

18. Debe pisarse con las yemas de los dedos (*fig. 1*) lo más en medio posible, y de esta forma quedarán los dedos en la posición que han de tener; lo contrario que pasaría si al pisar no se hiciese como digo.

De la mano derecha.

19. Colóquese el brazo derecho encima de la guitarra, entre la comba que forma el aro y la parte de detrás de modo que no salga de dicho aro á lo sumo unos ocho dedos; esto es, contando desde el pulpejo (*fig. 1*).

20. La mano, al pulsar las cuerdas, se debe procurar no violentarla, sino dejarla en un término medio, que ni esté muy contraída, pero tampoco esté floja (*fig. 1*).

21. Los dedos deben ir siempre lo más juntos posible, por muy difícil que sea lo que se esté ejecutando, pues de lo contrario llegarían á viciarse y habría que estar á cada momento corrigiéndolos (*fig. 1*).

CAPITULO IV

De la ejecución.

22. La mano izquierda, al caer sobre el diapasón, se debe procurar que lleve hecha la postura, esto es, que caigan todos los dedos que han de pisar al mismo tiempo, y así no pasará lo que á muchos, que, aun ejecutando asombrosamente, los sonidos no son limpios ni precisos á causa de que la mano derecha está dando notas que la izquierda no tuvo tiempo de pisar.

23. Mientras lo que se está ejecutando no salga de los cuatro primeros trastes, se debe procurar emplear el dedo índice para el primero, el medio para el segundo, el anular para el tercero y el meñique para el cuarto; esto, siempre que se pueda, pues dentro de este mismo espacio hay posiciones que requieren el cambio de dedos.

24. La derecha, cuando está ejecutando, se debe procurar que no haga movimientos (esto no se refiere al rasgueado) y menos en forma de saltitos: sólo los dedos deben moverse.

25. Se debe procurar herir la cuerda con la yema del dedo, y ella, sólo al resbalar, pasará por la uña haciéndole producir el sonido fuerte y limpio, lo que no sucedería si se hiciese con la uña sola;

26. Aconsejo tocar con las uñas cortadas al nivel de las yemas y en forma cuadrada (*fig. 1*), con los centros matados; así no hay miedo que al dar acordes fuertes suenen mal ó se rompan, y al mismo tiempo facilita la ejecución.

Las uñas largas la entorpecen mucho, supuesto que es mayor el recorrido de la cuerda hasta producir el sonido.

27. Desde un principio los dedos se deben acostumbrar á pulsar fuerte, tanto como requiera, para que los sonidos sean intensos, pero que no por mucho apretar sean estos sonidos oscuros.

28. El pulgar de la mano derecha no debe esconderse detrás de ésta (*fig. 1*), excepción de cuando se hacen escalas, pues entonces es muy conveniente vaya unido al índice, al que dará fuerza y seguridad. La forma de herir la cuerda, tanto de este dedo como de los demás, será apoyando fuerte sobre ella y hacia la lapa de la guitarra, pero de ninguna manera hacia afuera con el pulgar y hacia arriba con los otros.

SECCIÓN SEGUNDA

CAPÍTULO PRIMERO

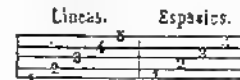
De la música.

29. Música es el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo.

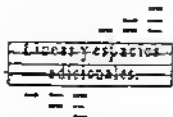
30. Los caracteres que pertenecen al sonido, son: las claves, signos, hemioles, sostenidos, bocuadros y todo lo que afecte á su intensidad.

31. Los que pertenecen al tiempo, son: los aires, compases, puntillos, punto de reposo y todo lo que acelere ó retarde su movimiento.

32. Los caracteres que se emplean en la música se ponen sobre el pentagrama (llamado pauta), y éste se compone de cinco líneas y cuatro espacios (*ejemplo núm. 1*).



Ejemplo núm. 1.



Ejemplo núm. 2.

33. Para dar la suficiente extensión á los sonidos, no hay bastante con el pentagrama, como le hemos dado á conocer, y para ello se amplía con líneas y espacios adicionales (*ejemplo núm. 2*).

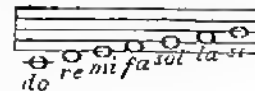
CAPÍTULO II

Del solfeo.

34. Por solfeo se entiende el medir y entonar los *signos*, dando á cada uno su propio nombre.

35. Llámase *signo* á los caracteres que denotan lo grave ó lo agudo de los sonidos, según su colocación en el pentagrama.

36. Los signos son siete y se denominan: *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si* (*ejemplo núm. 3*).

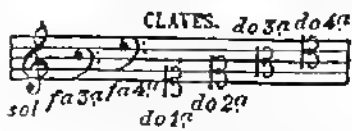


Ejemplo núm. 3.

37. Cuando estos signos se salen de los límites del pentagrama, se colocan en las líneas y espacios adicionales (*ejemplo núm. 2*).

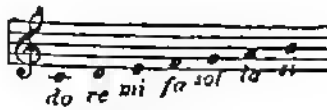


38. La colocación de los signos en el pentágrama se determina por medio de las *claves*; éstas son siete, llamadas: una, clave de *sol* en segunda línea; dos, clave de *fa* en tercera y cuarta, y cuatro, clave de *do* en primera; segunda, tercera y cuarta línea (ejemplo núm. 4).

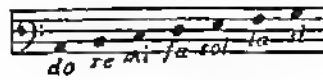


Ejemplo núm. 4.

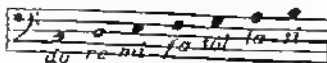
39. La colocación de los siete signos en las diferentes claves, es como sigue: el signo *do* en la clave de *sol*, en segunda línea, se coloca en la primera línea adicional inferior; en la clave de *fa* en tercera, en el primer espacio, y en la de cuarta en el segundo; en la clave de *do* en primera, en primera línea; la de *do* en segunda, en segunda; la de *do* en tercera, en tercera, y la de *do* en cuarta, en cuarta (ejemplos números 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11).



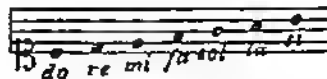
Ejemplo núm. 5.



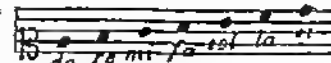
Ejemplo núm. 6.



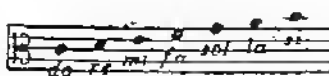
Ejemplo núm. 7.



Ejemplo núm. 8.



Ejemplo núm. 9.



Ejemplo núm. 10.



Ejemplo núm. 11.

CAPÍTULO III

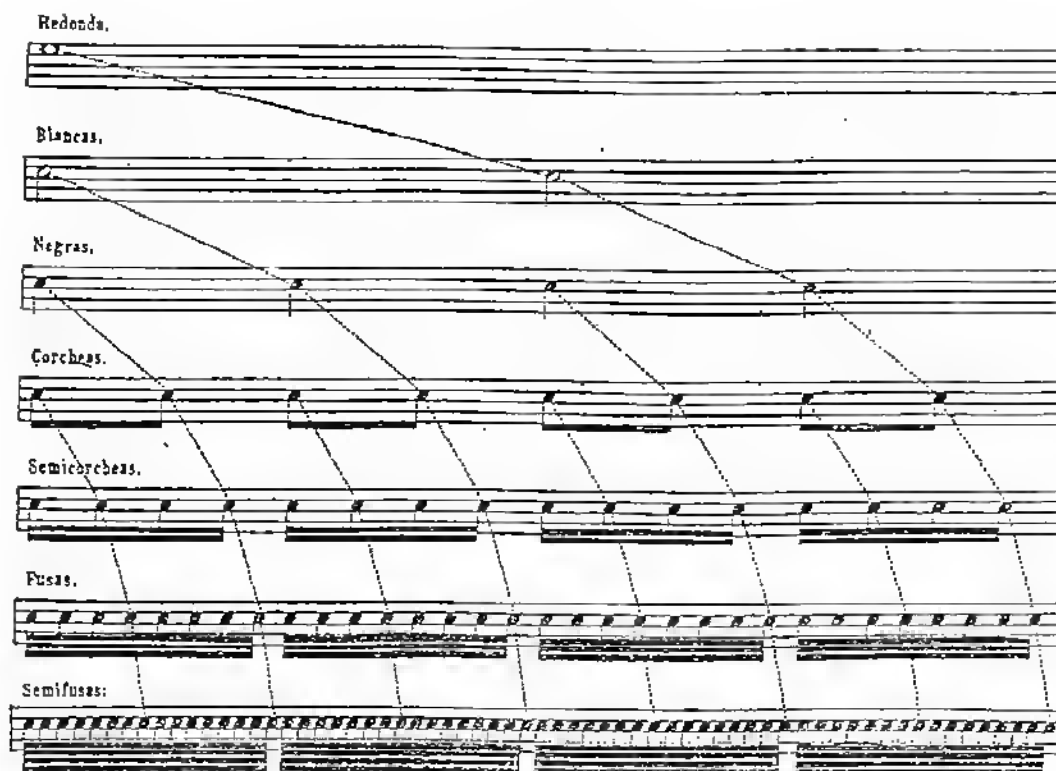
De las figuras.

40. Llámase figura á la diferente forma que se les da á los signos para medir su duración: estas figuras son siete y se denominan: *redonda*, *blanca*, *negra*, *corchea*, *semicorchea*, *fusa* y *semifusa* (ejemplo núm. 12).



Ejemplo núm. 12.

41. El valor de estas figuras entre sí, es: la *redonda* vale dos *blancas*, cuatro *negras*, ocho *corcheas*, diez y seis *semicorcheas*, treinta y dos *fusas* y sesenta y cuatro *semifusas* (ejemplo núm. 13).



Ejemplo núm. 10.



Ejemplo núm. 11.

42. Hay otras clases de figuras, pero tan poco en uso, que no son de este lugar.

43. Llámase nota á la reunión de *signo* y *figura*, la cual expresa el sonido y su valor.

44. Silencio es una figura inculcable, igual en número y valor á los cantables (*ejemplo núm. 10*).

De los compases.

45. Compás es una porción de tiempo que se divide en dos, en tres ó cuatro partes, etc., etc.; la forma de la medida es como sigue (*ejemplo núm. 15*):

Como se ve, la medida se determina dando y alzando, para el de dos tiempos: dando y alzando dos veces, para el de tres, y dando y alzando tres veces, para el de cuatro.

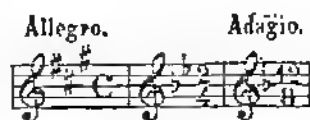


Ejemplo núm. 15.



46. Al principio de cada obra musical siempre se coloca en el pentagrama primero la clave, luego los signos de alteración (ya trataremos de ellos) y por último el compás y el aire (*ejemplo núm. 10*).

47. Los compases más en uso, son: los de *compasillo*, *binario*, *dos por cuatro*, *tres por cuatro*, *tres por ocho*, *seis por ocho*, *nueve por ocho*, y *doce por ocho*.



Ejemplo núm. 16.

48. Hay otras clases de compases, de los que se han hecho más ó menos uso: entre ellos se cuenta el compás llamado de *anulyama* y el de *sortico*. El compás regulador, del cual se derivan los demás, es el *compasillo*.

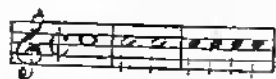
49. La relación de las figuras con el compasillo, es como sigue: una *redonda* vale un compás; una *blanca*, media; una *negra*, un cuarto; una *corchea*, un octavo; una *semicorchea*, un diez y seisavo; una *fusa*, un treinta y dosavo, y una *semifusa*, un sesenta y cuatroavo.

Líneas divisionarias.	
—	—
—	—
—	—
—	—
—	—

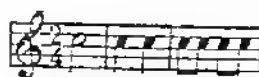
Ejemplo núm. 17.

50. Los compases en la música escrita se separan por medio de líneas verticales que atraviesan el pentagrama (*ejemplo núm. 17*).

51. Los compases se dividen: el binario y todos aquellos en que su número superior sea dos ó seis.



Ejemplo núm. 19.

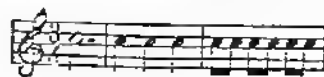


Ejemplo núm. 20.



Ejemplo núm. 22.

en dos partes (*ejemplos números 19, 20 y 22*); si es tres ó nueve,

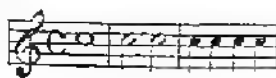


Ejemplo núm. 21.



Ejemplo núm. 23.

en tres partes (*ejemplos números 21 y 23*), y el compasillo y los que su número superior sea cuatro ó doce,



Ejemplo núm. 18.



Ejemplo núm. 24.

en cuatro partes (*ejemplos números 18 y 24*).

52. Llámase *puntillo* á un pequeño punto que, colocado á la derecha de una figura, aumenta á ésta en la mitad de su valor (*ejemplos números 21, 22, 23 y 24*).

53. Hay también el *doble puntillo*, el cual aumenta á la figura la mitad que el primero: así, una *redonda* con su puntillo, en el compás de compasillo, vale seis partes, y si le agregamos un segundo, valdrá siete partes.

54. Se pueden colocar puntillos y dobles puntillos á todas las figuras, excepto á las *semifusas*.

55. También se pueden colocar puntillos, tanto doble como sencillo, á todos los silencios: pero en los que más se practican son en las *corcheas*, *fusas* y *semifusas*.

56. Se llaman *sonidos sinopados* á los que se dan á contratiempo y su resultado no es otro que acentuar más la parte débil del compás que la fuerte.

57. La primera parte es fuerte en todos los compases; en los de cuatro tiempos, lo es también la tercera; en los de tres tiempos, lo es alguna vez la segunda; las demás, son débiles.

CAPÍTULO IV

De los valores irregulares.

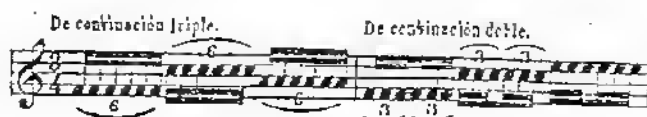
58. Hay un grupo de tres figuras al cual se llama *tresillo*, y para distinguirlo se le pone un tres encima; mas cuando son muchos seguidos, no se les pone más que á los primeros (*ejemplo núm. 25*).

59. Por lo que vemos en el ejemplo 25, un tresillo de corcheas en compás de $\frac{3}{4}$, no vale más que una parte, ó lo que es lo mismo, dos corcheas.



Ejemplo núm. 25

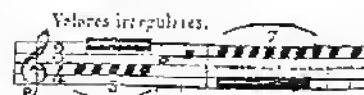
60. Hay otro grupo de figuras que se le da el nombre de *seisillo* y se le distingue de los demás porque se le pone un seis encima; estos, si provienen de combinación triple; mas si no, se divide en dos grupos de á tres figuras cada uno (*ejemplo núm. 26*).



Ejemplo núm. 26.

61. Como se podrá observar por el ejemplo 26, un seisillo de semicorcheas en el compás de $\frac{3}{4}$ no vale más que una parte de compás; esto es, lo mismo que cuatro semicorcheas.

62. Hay dos clases de valores irregulares, uno por aumento y otro por disminución, y se conocen colocando encima una cifra que representa el número de notas de que consta, ejecutándose con más ó menos rapidez, según el número de notas que componen (*ejemplo núm. 27*).



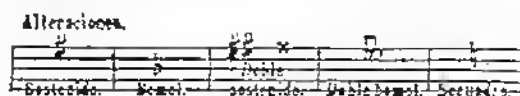
Ejemplo núm. 27.

CAPÍTULO V

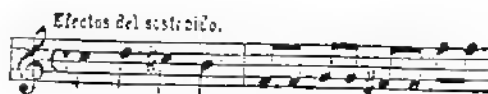
De los signos de alteración.

63. Llámense las alteraciones de los signos *sostenido*, *doble sostenido*, *bemol*, *doble bemol* y *becuadro* (*ejemplo núm. 28*).

64. El efecto del *sostenido* es aumentar medio tono á la nota que acompaña (*ejemplo núm. 29*).



Ejemplo núm. 28.



Ejemplo núm. 29.

Efectivamente, vemos que el *segundo do* del primer compás, en vez de darlo en la segunda en el primer traste, hay que darlo en el segundo, y el tercer *fa* del segundo compás, lo mismo que el cuarto:



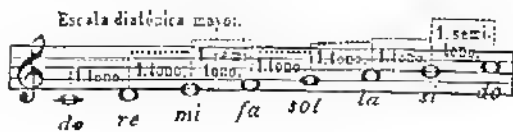
CAPÍTULO VI

De las escalas.

73. Se entiende por escala musical á la sucesión de sonidos dispuestos en distancias ó grados llamados tonos y semitonos: hay tres clases: las dos *diatónicas* del modo mayor y menor, y la *cromática*.

74. Las diatónicas están formadas por distancias de tonos y semitonos y la cromática por distancia de semitonos.

75. La palabra *modo* mayor y menor, expresa la colocación de los semitonos en la escala (véase el *ejemplo núm. 35*).



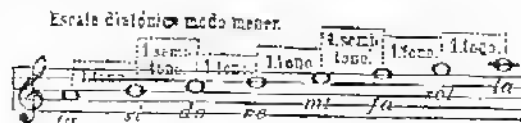
Ejemplo núm. 35.

76. La escala del modo mayor está formada con los siete signos musicales y la repetición del primero (*ejemplo núm. 35*).

Esta escala consta de cinco tonos y dos semitonos, y estos dos se hallan del *mi* al *fa* y del *si* al *do*; estos es, del tercero al cuarto lugar y del séptimo al octavo.

77. La escala del *modo* menor se forma con los mismos tonos y semitonos de la del *modo* mayor (*ejemplo núm. 36*).

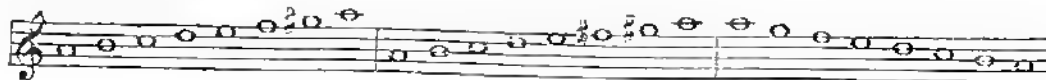
Los semitonos de la escala *modo* menor, como se ve, se hallan del segundo al tercer grado y del quinto al sexto.



Ejemplo núm. 36.

78. Los signos de la escala del *modo* menor sufren

las alteraciones siguientes: al ascender la escala, se sube accidentalmente el séptimo grado para que la distancia de éste al octavo sea de medio tono. También suele subirse el sexto grado, para que su distancia del séptimo no sea mayor de un tono; pero al bajar se quitan ambas alteraciones, puesto que el séptimo grado pierde el carácter de nota *sensible*, por cuya razón no hay inconveniente en que se encuentre á un tono de distancia del octavo.



Ejemplo núm. 37.

En los aires ligeros, es conveniente no subir más que el séptimo grado; mas, en los lentos, conviene subir los dos, sexto y séptimo.



CAPÍTULO VII

Del tono y la tónica.

79. Se conoce con el nombre de nota *sensible* á la séptima de una escala por su tendencia á subir á la octava, de la que no dista nada más que un semitono.

80. Se repite en la escala el primer signo para que sirva de complemento á esta, pues de lo contrario el sentimiento musical no quedaría satisfecho, como queda al oír el octavo, por la gran analogía que tiene con el primero.

81. Semitonos y medios tonos, es lo mismo.

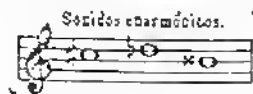
82. La palabra *tono* tiene varias acepciones: la más adecuada es la que se refiere á la medida del gra-



Ejemplo núm. 37.

do diatónico, ó sea la distancia que separa al *do* del *re*, al *sol* del *la*, etc., etc. Otras veces sustituye á la palabra *escala*; así, se dice que tal composición está en tono de *mi* para expresar que dicho signo ha servido de *tónica* para la constitución de la escala, etc., etc.

83. Llámase *tónica* al signo en que empieza una escala (véase el *ejemplo 37*). En este ejemplo vemos que para formar la escala se empezó por el signo *la*; luego este es la *tónica* de esta escala, la que toma el nombre del signo.



Ejemplo núm. 37.

84. Para formar una escala, cualquiera de los siete signos son buenos, lo mismo naturales que alterados; pero teniendo en cuenta que á su formación, los tonos y semitonos tienen que guardar la misma



Ejemplo núm. 38.

colocación que tienen en las escalas del *modo mayor* y del *modo menor* (*ejemplos núms. 35 y 36*) — según sea mayor ó menor la escala que se desea formar valiéndose para esta de las alteraciones.

85. Son naturales las escalas de *do mayor* y *la menor* porque se forman con los siete signos de la escala, sin alteración propia en ninguno de ellos (*ejemplos números 35 y 36*.)

Las escalas toman el nombre de *modo mayor* y *menor* de sus terceras y sextas mayores ó menores (*ejemplo núm. 38*).



Ejemplo núm. 39.

las escalas que tengan más de seis alteraciones propias, pues se encuentran otras cuyos sonidos son *enarmónicamente* iguales y tienen menos alteraciones en la clave.

86. No se hace uso generalmente de

87. Se denominan sonidos *enarmónicos* á los que cambian de nombre sin variar de sonido (*ejemplo número 39*).

88. La tónica del *modo* mayor, cuando la clave se halla armada de sostenidos, se encuentra medio tono más alto del último sostenido (*ejemplos números 10 y 11*).

Así la que está armada con tres sostenidos, que el último es *sol*, la tónica es *la*; la armada con cinco sostenidos, puesto que el último es *la*, la tónica será *si*.

89. Cuando la clave se halla armada de uno ó más bemoles, la tónica del modo mayor se encuentra una cuarta más abajo del último. En el ejemplo núm. 11 vemos la primera armada con dos bemoles y el último es *mi*, luego la tónica del *modo* mayor será *si*; en la segunda está armada de cuatro bemoles y el último es *si*, luego la tónica del *modo* mayor será *la*. Para mayor sencillez, siempre que la clave se en-



Ejemplo núm. 12.

cuentre armada de más de un bemo, el penúltimo tendrá el nombre de la tónica.

90. La tónica del modo menor se encuentra una tercera menor más baja que la del modo mayor (*ejemplos números 12 y 13*).

Así, como vemos en el ejemplo núm. 12, la tónica del modo mayor (véase el *ejemplo núm. 10*), será *re*;

luego la tónica del modo menor, que se encuentra una tercera menor más baja, será *si* menor. En el ejemplo 13 la tónica del modo mayor, según el ejemplo 11, será *mi* bemol mayor y su relativo menor será *do* menor.



Ejemplo núm. 13.

CAPÍTULO VIII

Del transporte y de los intervalos.

91. La palabra *transporte* expresa el cantar ó tocar una obra en otro tono más ó menos alto del primitivo, y para ello se requiere conservar las distancias que haya de nota á nota al cambio de tonalidad.

92. Llámase *intervalo* á la distancia que existe de un sonido á otro de la escala, y los nombres que toman son de 2.^a, 3.^a, 1.^a



Ejemplo núm. 14.

ó 5.^a, etc., etc., según sea el número de notas que hay en ellos, siguiendo el orden de las escalas diatónicas (*ejemplo núm. 11*).

Así, para mayor claridad, son 2.^a, 3.^a y 4.^a mayores las que no tienen ningún semitono de la escala, y menores las que tienen uno; son mayores la 5.^a, 6.^a y 7.^a, que no tienen más que un semitono de la escala, y menores las que tienen dos. Así, la distancia de que consta el intervalo de una *segunda* menor es de medio tono (véase el *ejemplo núm. 11* del *mi* al *fa*); el de una *segunda* mayor es de un tono (el mismo ejemplo del *do* al *re*); el de una *tercera* menor de un tono y un semitono (véase del *mi* al *sol*), y así sucesivamente.



CAPÍTULO IX

De los aires.

93. El aire musical es lo que denota el grado de presteza ó lentitud que debe llevar el compás y que se indica con palabras Italianas que se colocan al principio de la obra ó en el transcurso de ella (véase el *ejemplo núm. 16*).

94. Los aires más principales son cuatro *Largo*, *Adagio*, *Andante* y *Allegro*, y tienen varias modificaciones, entre ellas las de *Larghetto*, *Andantino*, *Allargato*, *Allegro assai*, *Presto*, *Vivace*, etc.

95. El denominado *Largo* quiere decir muy despaado; el *Larghetto*, un poco más vivo; el *Adagio*, casi como el *Larghetto*; el *Andante*, sin demasiada viveza; el *Andantino*, entre el *Adagio* y el *Andante*; el *Allegro*, algo vivo; *Allargato*, entre *Andante* y *Allegro*; *Presto*, más vivo que *Allegro*; *Vivace*, más ligero que *Presto*; *Vivacísimo* y *Prestísimo*, lo más ligero posible.

CAPÍTULO X

De los signos de expresión.

96. Los signos de expresión en la música son varios; uno de ellos el regular (*Tabla de signos, ejemplo núm. 59*) existiendo las abreviaturas siguientes, que, como el regular, sirven para modificar las fuerzas. Estas son: *PP*, (pianísimo), *P*, (piano), *f*, (fuertísimo), *f*, (fuerte), *cres.* (aumentando paulatinamente) y *dim.* (disminuyendo poco á poco) etc., etc.

97. La palabra *priorra vez* y *segunda vez* que se suelen encontrar entre los signos de repetición, quiere decir que una vez terminado el trozo musical, al repetir se suprime donde dice *priorra vez*, saliendo donde dice *segunda vez*.

98. La palabra *da capo*, ó su abreviatura *DC*, expresa que debe volverse al principio y terminar donde diga *fin*.

99. La frase *al segno*, seguida de cierta señal (*Tabla de signos, ejemplo núm. 76*), indica la repetición desde la señal hasta donde diga *fin*.

100. Con ciertos signos propios de la guitarra y otras señales, construiré una especie de *tabla*, á la que el principiante podrá consultar cuando lo necesite con mayor brevedad que encontrándose dispersados por el método estos ejemplos.

CAPÍTULO XI

Del ligado y notas de adorno.

101. Hay tres clases de ligados: el que liga notas de un mismo nombre, aunque tengan diferente valor el que liga notas de diferente nombre, llamándose á estos dos ligados *propios*. La otra clase de ligados, á la que dan algunos el nombre de *impropios*, porque su efecto es pulsar una cuerda y ligar en otra. El primero de los ligados se ejecuta dando la primera nota y en ella se representa el valor de las demás (*Tabla de signos, ejemplo núm. 15*). El segundo y tercero se refieren á la manera de ejecutarlo (*Tabla de signos, ejemplos números 16 y 17*).

102. *Apoyatura* es una nota de rebato, que toma su valor de la nota que le sigue y aquél suele ser la mitad de ésta, (*Tabla de signos, ejemplo núm. 18*).

103. Hay mordentes de una, dos, tres y cuatro notas, tomando éstos su propio valor de la nota ó silencio que los antecede, y si éstos no tuvieran suficiente valor, entonces lo toman, como la apoyatura, de la nota que sigue (*Tabla de signos, ejemplo núm. 19*). Los de tres ó cuatro notas se ejecutan con la mayor rapidéz posible si son rectos, y si fuesen circulares deben cesar al aire en que esté la música (*Tabla de signos, ejemplos números 50, 51 y 52*).

104. *Cabecera* es un símbolo con un punto en medio, que se coloca encima de una nota ó silencio y sirve para interrumpir el discurso musical (*Tabla de signos, ejemplo núm. 53*).

105. Durante la interrupción del *cabecera* suelen hacer las partes que llevan el canto ó melodía pasajes de azulear, compuesos de un número indeterminado de notas, dando á esto el nombre de *Fermata* (*Tabla de signos, ejemplo núm. 54*).

Detrás de las *fermatas* suelen ponerse las palabras *ad libitum* ó *ad piacere*, que quieren decir á voluntad del que ejecuta.

106. *Tritico* es la repetición de la nota ordinaria con otra auxiliar, que debe ser su superior, pudiendo ser el intervalo entre dichas notas de un semitono ó un tono, (*Tabla de signos, ejemplo núm. 55*). Su ejecución es pulsando una sola vez la nota ordinaria.

107. *Arrestos*, en la guitarra, pueden darse con varias cuerdas á un tiempo (*Tabla de signos, ejemplos números 56 y 57*); pero los más usuales son de una ó dos. La forma de ejecutarlo es como indica la línea recta que se tira de una nota ó notas á otra, requiriendo mucha seguridad y mucha limpieza para no amortiguar los sonidos antes de haber llegado los dedos á su sitio.

Los *arrestos* pueden ser lo mismo de un traste al otro inmediato, que al más distante.

108. Hay una señal (*Tabla de signos, ejemplo núm. 58*), la cual indica que se debe pasar el dedo pulgar por encima de las cuerdas que abarque.

109. El signo llamado *repulador* (*Tabla de signos, ejemplo núm. 59*) es muy usado por el número de notas que puede abarcar, formándose con dos líneas, las cuales, según estén más ó menos separadas, denotan la mayor ó menor fuerza que es preciso aplicar.

110. Hay varios signos de repetición además de los antes dichos (*Tabla de signos, ejemplos núme-*



ros 60 y 61.) Desde la repetición de una ó más notas hasta la repetición de un trozo de música, los puntitos que se encuentran al lado de las barras que atraviesan el pentágrama, si están á la izquierda, denotan que se repite el trozo precedente á la derecha, el siguiente, y á los dos lados, el anterior y posterior.

Hay notas de escaso valor, como de un compás y para evitar su repetición, á una nota de gran valor, se le pone el signo, que consiste en unas pequeñas líneas que indican el número de repeticiones, según la alicite á la nota *corchea* ó *semicorchea*, etc.

111. *Armónico* es uno de los efectos más bonitas que se sacan á la guitarra, y aunque se ejecutan de tres formas, dos son las más usuales (*Tabla de signos, ejemplo núm. 62*). Consiste una de ellas en apoyar ligeramente un dedo de la mano izquierda encima de la cuerda que sea y del traste en que corresponda, se pulsa con la derecha dicha cuerda y en el acto de sonar se retira el dedo de la mano izquierda á fin de que no impida las vibraciones.

El otro es (*Tabla de signos, ejemplo núm. 63*) que así como las cuerdas pisadas hacen la escala cromática, pisada y pulsada como sigue lo haría también en *armónicos*, mientras la izquierda pisa donde la corresponda, la derecha, puesto el índice sobre la cuerda donde haya de ser el *armónico*, apoyado muy ligeramente y el pulgar pulsando dicha cuerda, moviendo sólo su primera falange, producirán el otro modo de hacer el armónico. Para mejor comprensión diré, que teniendo la sexta cuerda al aire su *armónico* será en el doceavo traste, si esta cuerda se pisa en el primer traste, su armónico estará en el traste *trece* y si en el segundo, entonces será en el *catorce*, etc., etc.

112. *Tambora* consiste en hacer las cuerdas de un acorde cerca del puente con el dedo pulgar, dando un movimiento de media vuelta á la mano, para que caiga de plano sobre las cuerdas; se pone una señal y el nombre y esto indicará el número de veces que se ha de hacer (*Tabla de signos, ejemplo núm. 64*,

CAPÍTULO XII

De varios particulares.

113. Cuando haya que poner *ceja* (*Tabla de signos, ejemplo núm. 65*) se indicará su abreviatura (C) y el número del traste donde se ha de poner; los puntitos que siguen á la abreviatura indican donde termina la ceja.

114. Aunque la *horquilla* (*Tabla de signos, números 66, 67 y 68*) no es de los que debieran ocupar lugar en esta Tabla, yo así lo hago por efecto de mayor brevedad en caso de consulta.

Hay tres formas de ejecutarlas, que son las más usuales. La primera, con el índice y anular de la mano derecha, mientras el pulgar da su nota correspondiente.

La segunda, con los dedos *medio* y *anular* juntos y el índice separado pulsando otra cuerda, lo mismo que el pulgar.

La tercera es *índice* y *medio* juntos y *anular* separado, haciendo la advertencia que se llama *horquilla* por la forma que ponen los dedos al pulsar cuerdas que están separadas unas de otras; es decir, que siempre ha de existir intermedio de una á dos cuerdas que no se pulsan.

115. *Trémolo* aunque lo pasa como á la *horquilla*, que no es de este lugar, yo que quiero especificarlo bien, es la razón por lo que se coloca aquí (*Tabla de signos, ejemplos números 69, 70, 71 y 72*). Ya he

dicho que cuando es de pocas notas y pocos compases soy partidario del *índice* y *medio*; mas tratándose de muchas notas y compases prefiero los tres *índice*, *medio* y *anular*, primero por su mayor seguridad y segundo por su poco cansancio para el ejecutante.

Estos los dividiré de cuatro modos para su ejecución: el primero, de dos notas, por el dedo *medio* ó *índice*; segundo, de tres, por *anular*, *medio* ó *índice*; tercero, de cuatro, por *índice*, *anular*, *medio* y otra vez el *índice*, y el cuarto, por *medio*, *índice*, *anular*, *medio* ó *índice*.

El principiante debe ejecutarlo en la forma que explico, pues la experiencia me ha demostrado ser la mejor forma para llegar á su perfección.

Ahora diré que *trémolo* es la repetición de un mismo sonido dos, tres, cuatro veces, etc.

116. Se llaman articulaciones á la forma de emitir ó tocar los sonidos, siendo éstas cuatro.

Primera (*Tabla de signos, ejemplo núm. 73*), llámala *Picado*; segunda (*ídem 76*), *Ligado*; tercera (*ídem 74*), *Ligado-Picado*, y la cuarta (*ídem 75*), *Staccato*; consistiendo su ejecución en dar á la figura la mitad del valor que representa, dejando la otra mitad en silencio.

117. Pondré la señal que sigue á la palabra *al segno* (véase párrafo 99) en la Tabla de signos, ejemplo número 76.

118. Pondré al principiante tres abreviaturas (*Tabla de signos, ejemplo núm. 77*): las del dedo con la derecha, la de la cuerda que hay que pulsar y con el dedo que hay que pisar.

Advierto que en la guitarra no hay en la mano izquierda más que cuatro dedos que se puedan usar por estar el pulgar inutilizado, así es que no lleva la misma contabilidad que en el piano, donde se hace uso de los cinco; estos cuatro dedos son: primero, *índice*; segundo, *medio*; tercero, *anular*, y cuarto, *menique*.

119. Doy aquí fin á lo que muy bien se puede llamar parte teórica de este método, no porque crea haber dicho cuanto sea necesario á un principiante para su verdadero conocimiento en la música, no, sino porque, como he dicho en un principio, mi objeto no es otro que dar las más sucintas explicaciones para que el principiante pueda guiarse por ellas y sacar de este método el mejor partido posible. Muy bien hubiera podido extenderme cuanto hubiera querido, pues no hay cosa más fácil: se ha escrito tanto sobre la música! Pero no quiero que nunca se pueda creer en mis pretensiones que están muy lejos de mi ánimo.



PRIMERA PARTE

PRACTICA

SECCIÓN PRIMERA

CAPITULO PRIMERO

Lecciones elementales.

120. Al profesor, avezado ya á lo que es la guitarra y la música, le extrañará mucho la serie de lecciones y los pocos ejercicios que ponga en este método, tanto por su forma como por su ritmo; pero no le debe extrañar si tiene en cuenta la índole de esta obra, que difiere mucho de las hechas hasta el día y que mi objeto no es otro que el que se extiende la afición tanto á un género como al otro; ahora bien hecha esta salvedad, quedo tranquilo respecto á la crítica que puedan hacer de ellos, y créame los profesores que siempre que alguien quiera aprender á tocar bien la guitarra, yo seré el primero en aconsejarle este método y no el mío, pues éste, fuera del fin que lleva, vale bien poco.

Las lecciones y ejercicios que pienso poner en esta parte serán, más que para recreo del principiante, para la preparación de las manos.

Modo de estudiar.

121. Tener método para todo es el primer factor para conseguir lo que se desea. Así, para estudiar con provecho, es necesario mucha constancia y no exasperar, pues con paciencia se consigue todo lo que al pronto parece imposible.

Conviene estudiar por lo menos dos horas diarias, pues más valen estas dos horas que diez un día y otro nada.

Previsa hacer muchas escalas de una, de tres y de cinco notas en cada cuerda, procurando no dar dos notas seguidas con un mismo dedo; hacer las escalas *cromática y diatónica*, muchos trinos y ligados con la mano izquierda; hacer muchas escalas con el pulgar, pues este dedo es muy útil en el flamenco. Efectuado todo lo precedente, los dedos se encontrarán ágiles para estudiar con provecho.

Advertencias.

- I. Mucho cuidado en no apoyar algún dedo en la tapa cuando se esté ejercitando.
- II. Al templar y apretar las clavijas subir la mano derecha á la cabeza de la guitarra, con el fin de que el diapason no tome viento.
- III. No se debe usar la *ceja artificial* tratándose de estudios y si solo para acompañar cantes.
- IV. Tener la guitarra siempre templada al mismo tono es muy conveniente y para ello debe de usarse el afinador.
- V. Al encordar una guitarra de nuevo se hará quitando una cuerda de las viejas y poniendo una de las nuevas; una vez puesta ésta se pondrá al tono que estaba la anterior y así sucesivamente hasta su terminación. La razón de lo expuesto es porque las cuerdas templadas hacen un tiro de mucha potencia en la tapa armónica y, por lo tanto, al quitar esta presión de una vez, dicha tapa no creo gane gran cosa en ello.

VI. Del grueso de las cuerdas con que esté encordada una guitarra depende muchas veces la limpieza de sus sonidos, y en el que ejecuta no tropezar con los inconvenientes que tropezaría si estos gruesos no guardaran relación. Daré una idea lo más aproximada posible. Elijase la primera cuerda en un término medio (ni gruesa ni delgada) y démosle el valor de *cuatro* puntos. Elijamos la tercera y á ésta démosle el valor de *ocho* puntos, doble de la primera. Ya tenemos dos cuerdas. Busquemos la segunda cuerda en el intermedio de estas dos, y por lo tanto le corresponderá un valor de *seis* puntos. La cuarta cuerda será un pelo más gruesa que la primera, la quinta un poquito más que la segunda y la sexta más que la tercera.

VII. El discípulo debe tener dos guitarras: una bastante dura de ambas manos y otra en buena pulación. La primera para el estudio y la segunda para cuando tenga que ejecutar.

122. Templar bien una guitarra es bastante difícil aunque se tenga muy buen oído; por lo tanto, tratemos de ello á fin de adueñarnos lo más posible.

123. Siendo de la misma opinión que D. Dionisio Aguado en el procedimiento de templar la guitarra, á continuación copio lo que dice dicho señor en su Método para Guitarra:

«Desde luego es necesario tomar una cuerda que sirva de punto de comparación para templar las demás. Sea la sexta, la cual, atada á la clavija, se alojará de manera que no dé sonido; luego se irá subiéndola de manera que dé un sonido bastante claro, pero que la clavija no haya dado al apretar la cuerda, más de un cuarto de vuelta. En tal disposición, pisada la sexta cuerda en el quinto traste, dará el sonido que corresponde á la quinta al aire, la que se ha de poner al unísono con ella; desde la quinta, una vez templada, se pasará á las demás con arreglo á la tabla siguiente:

La cuerda 6. ^a pisada en el 5. ^o traste, da el sonido que corresponde á la 5. ^a						
—	5. ^a	—	5. ^o	—	—	4. ^a
—	4. ^a	—	5. ^o	—	—	3. ^a
—	3. ^a	—	4. ^o	—	—	2. ^a
—	2. ^a	—	5. ^o	—	—	1. ^a

Aire.

124. «Una vez hecho todo esto conviene hacer otra operación para saber si está ó no *afinada*. En este caso se procederá por octavas del modo siguiente: primero se pisará la tercera en el segundo traste y



«por este sonido se afinará la quinta al aire (que es su octava baja); luego se pisará la quinta en el segundo traste, y con este sonido se afinará la segunda al aire (octava alta); luego la segunda en tercer traste con el cuarto al aire; posteriormente la sexta al aire con la cuarta en el segundo traste, y por último la primera al aire con la cuarta en el segundo traste.»

125. El objeto principal de este capítulo es el de ir conociendo el valor de las notas en los diferentes compases y tiempos.

126. Siempre que se pueda, el pulgar pulsará la cuarta, quinta y sexta (*bordones*); el índice, la tercera, el medio la segunda y el anular la primera; este orden donde más se guarda es en los arpeggios.

127. Creo muy conveniente que el principiante estudie cada compás por separado, y una vez bien sabido el uno pasar al otro.

128. He querido dejar para este lugar la escala cromática, pues aquí es donde verdaderamente empieza la parte práctica del presente método.



Escala Cromática.

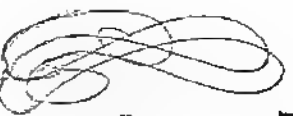
[illegible]

431. Como se ve, la Escuela Gramsciana está formada de seniloides; é así la dirección debe llegarse á circular lo más ligero posible...

Exercício 12

The musical score for Exercise 12 is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of 12 measures, with a large bracket grouping the first 12 measures. The first measure is marked with a '3' and a '2', indicating a triplet and a second ending. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

LECTIO 2a



Lección 3ª



Lección 4ª



Lección 57

Lección 57

The image shows a musical score for a guitar, labeled "Lección 57". It consists of two systems of music. Each system has a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody with various notes, including some with accidentals (sharps and flats). The bass staff contains a bass line with numbers (fingerings) and some notes. The first system's bass line starts with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The second system's bass line starts with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The bass line in the second system includes a triplet of eighth notes.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written in eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The bass line is written in eighth and sixteenth notes. The lyrics "The Rose Tree" are written below the bass staff. The score is a single system with a repeat sign at the end.

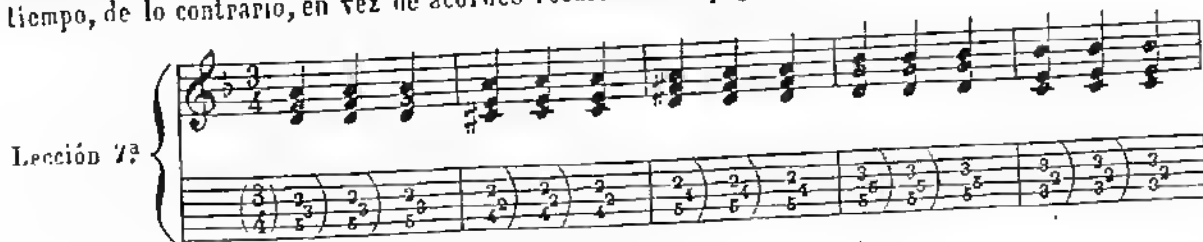
Lección 6ª

Lección 6ª

Handwritten musical score for guitar, labeled "Lección 6ª". The score is written on two systems. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The right hand plays a melody of eighth and quarter notes. The left hand plays a bass line with many double and triple bar lines, indicating rests or specific fingering. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are written below the left hand notes. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system continues the melody and bass line.



132. Al ejecutar la 7ª lección debe tener cuidado el principiante en que los sonidos se oigan á un tiempo, de lo contrario, en vez de acordes resultarian arpeggios.



133. Esta lección es todo lo contrario á la anterior, hay que procurar que se oigan los sonidos, uno tras otro y hacer de manera que estos sonidos salgan limpios, y todos con la misma fuerza, de esto depende todo su buen mecanismo; y mucho cuidado en no mover la mano derecha, se debe procurar que sean solamente los dedos; pues de lo contrario resultará el arpeggio muy desigual tanto en claridad de sonidos como en ejecución se perderia la mitad.



Lección 9ª



Lección 10.





Lección 11.



134. Como habrá observado el principiante las lecciones 8, 9, 10, y 11, son basadas en la lección 7ª, esto lo he hecho para mas facilidad en los arpeggios y al mismo tiempo para que se vea de cuantas maneras se puede descomponer un acorde.

Lección 12.





135. Hay que procurar que los puntillos tanto de la lección siguiente como de las venideras se marquen bien.





Lección 15.



Lección 16.

35

Lección 16.

p

C-7

C-2

C-1

Lección 17.

C-7

C-2

C-1





136. La lección siguiente debe estudiarla bien el principiante, hasta dar el valor justo á los dobles puntillos.

Lección 137.



Lección 19.

Lección 20.

Lección 21.





Lección 22.



Lección 23.

Lección 24.





Lección 25.



137. Antes de entrar en los ejercicios, quiero hacer algunas advertencias y son, que excepto las lecciones que no son puestas mas que para medirlas, (como son las primeras) las demás se debe procurar hacerlas con la mayor velocidad posible procurando siempre que no por mucho correr resulten los sonidos borrosos; Lo mismo digo de los ejercicios (su nombre lo indica) puesto que son para ejercitar los dedos.

138. Aconsejo al principiante que procure no olvidar y hacerlo todos los dias bastantes veces el ejercicio 1º, no por su valor musical, sino por lo útil que es para los dedos pulgar é índice, con los cuales se ha de hacer.

Ejercicio 1º



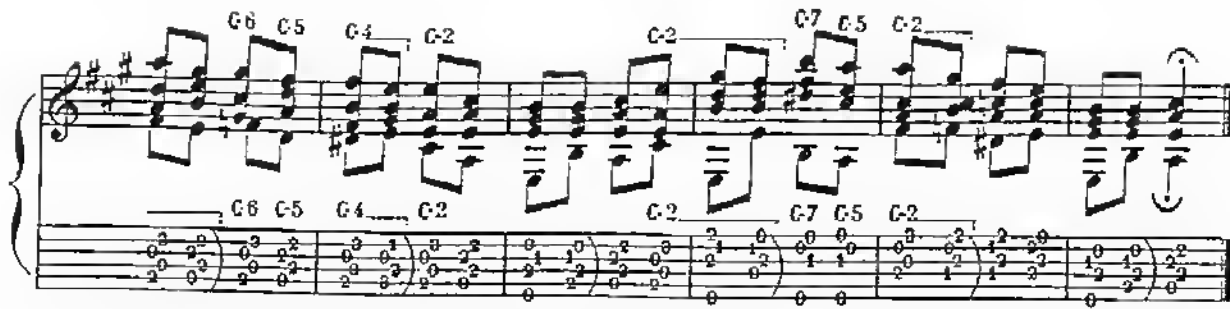
Three systems of musical notation for a piano exercise. Each system consists of a treble and bass staff with a grand brace. The first system has 16 measures, the second 16 measures, and the third 16 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

159. Este ejercicio 2º se debe procurar hacerlo muy ligero con el fin de que la mano izquierda adquiera ejecución; pues para ella está hecho.

Ejercicio 2º

Two systems of musical notation for "Ejercicio 2º". Each system consists of a treble and bass staff with a grand brace. The first system has 16 measures, and the second has 16 measures. Chords are labeled with letters C and numbers 2-9 above the notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.





140. Los dedos de la mano izquierda al hacer los ligados del ejercicio siguiente, deben procurar al tirar y al caer lo hagan con igualdad de fuerza.



First system of musical notation. Treble staff contains a melodic line with slurs and ties. Bass staff contains a complex accompaniment with many accidentals and fingerings. Chord markings C7, C5, and C2 are present above the treble staff. Fingerings like 1, 0, 1 and 2, 2, 2 are visible in the bass staff.

Second system of musical notation. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the accompaniment. Fingerings like 1, 0, 1 and 2, 2, 2 are visible.

Ejercicio 49

First system of musical notation for Ejercicio 49. Treble staff shows a melodic line with slurs and ties. Bass staff shows a simple accompaniment. Fingerings like 1, 0, 1 and 2, 2, 2 are visible.

Second system of musical notation for Ejercicio 49. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the accompaniment. Fingerings like 1, 0, 1 and 2, 2, 2 are visible.

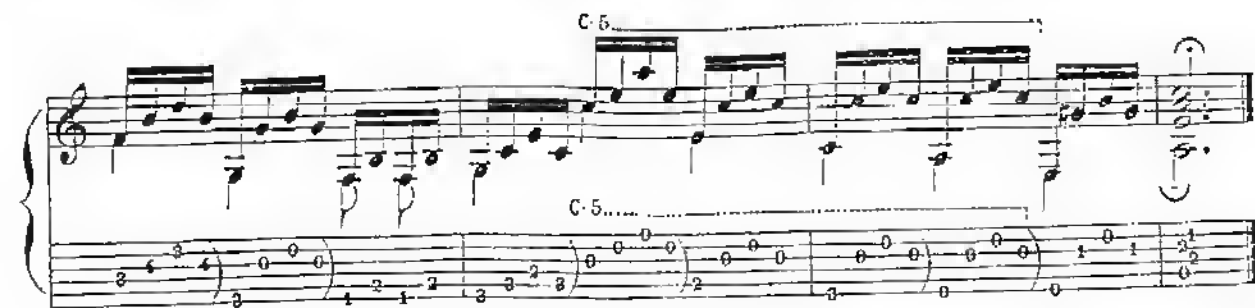
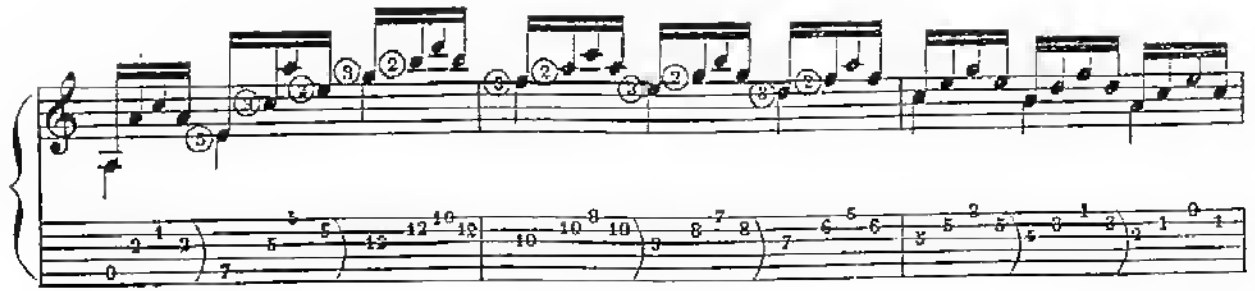
Third system of musical notation for Ejercicio 49. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the accompaniment. A C-4 chord marking is present above the treble staff. Fingerings like 1, 0, 1 and 2, 2, 2 are visible.



A musical score for the song "The Rose Tree". It features two staves. The upper staff is a treble clef melody in G major (one sharp) with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is a bass clef accompaniment. Both staves contain circled numbers indicating fingerings or positions. The music is written in a simple, folk-like style.

The musical score for 'The Bird Song' is presented on two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melody of eighth and sixteenth notes, with a circled '9' in the fourth measure. The lower staff is a single-line bass staff containing a sequence of numbers: 0, 5, 2, 0, 4, 2, 0, 2, 4, 2, 1, 4, 3, 0, 2, 1, 0, 4, 2, 2, 1, 4, 2, 0, 0, 4, 2, 2, 0. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ejercicio 5º



141. Al hacer el ejercicio 6º se debe procurar que los dedos de la mano izquierda, vayan cayendo en los trastes, uno por uno y nunca dos á la vez y con igualdad.





142. El ejercicio siguiente debe de hacerse con el dedo pulgar, con el objeto de que este dedo, que en lo flamenco es muy útil, tome fuerza, seguridad y ejecución.



Ejercicio 89

Handwritten musical score for 'The Merry Widow' (No. 1). The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a bass line with eighth and sixteenth notes, also including triplets. The piece is labeled 'M.C. 2' at the top right and 'M.C. 2' above the bass staff. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and note values.

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is written for a treble and bass staff. The treble staff contains the melody, which is a simple, repetitive tune. The bass staff contains the accompaniment, which is a simple, repetitive bass line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is marked with a "C-4" time signature. The melody is written in a treble clef, and the accompaniment is written in a bass clef. The score is written in a simple, clear style, suitable for a children's songbook.

M.C.-2

M.C.-2

0.2.4.7

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 4/4 time. The score is written for a single melodic line and a guitar accompaniment. The melody is in treble clef, and the guitar part is in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody consists of a series of eighth notes, and the guitar part provides a simple harmonic accompaniment using open strings and fretted notes.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody is written on the top staff, and the accompaniment is written on the bottom staff. The melody consists of a series of eighth notes, and the accompaniment consists of a series of eighth notes. The lyrics "The Rose Tree" are written below the melody.

A musical score for a piece titled "The Merry Widow". The score is written for a piano, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff, while the accompaniment is written on a grand staff (two staves). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with circled numbers (1 through 12). The accompaniment is a simple harmonic pattern of eighth notes. The score is divided into two systems, each containing a measure of the melody and a measure of the accompaniment.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C). It contains a bass line with numbers (0, 1, 2) indicating fingerings or positions. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is marked 'C-2' and the second measure is marked 'C-1'.

Ejercicio 9º

C-3 C-2 C-3

C-3 C-2 C-3

The musical score for 'The Girl Who Came to Supper' is presented on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble staff, featuring a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment using a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. Chord symbols are placed above the treble staff: C-5, C-7, C-5, and C-10. The piece concludes with a double bar line.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is on the left, featuring a treble and bass staff. The voice part is on the right, written on a single staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part includes a melody with many beamed eighth and sixteenth notes, and a bass line with fingerings indicated by numbers 1-5. The voice part has lyrics written below the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are some markings above the piano staff, possibly indicating fingerings or articulation.



50

C-2 G-7 E-6 G-7 C-5 G-7 C-4 C-3 G-5

G-2 C-7 G-6 G-7 C-5 C-7 G-4 C-3 C-5

The musical score for 'The Girl on the Train' is presented on two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords labeled C-7, C-10, C-7, C-9, C-7, C-4, C-5, and C-7. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords labeled C-7, C-10, C-7, C-9, C-7, C-4, C-5, and C-7. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with fingerings and dynamics.

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is written for voice and piano. The piano part features a continuous arpeggiated accompaniment. The melody is in the voice part, with lyrics written below it. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The piano part is marked with chords C-5, C-7, C-3, and C-5, and includes a circled 6 indicating a sixth chord.

Ejercicio 10.



The musical score for Exercise 10 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It contains a melody of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The exercise is marked with a 'p' (piano) dynamic. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and bar lines.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with many circles, likely representing a simplified or child-friendly version of the bass line. A large curly brace on the left side groups both staves together. The score is divided into two measures by a double bar line. Above the second measure of the top staff, there is a label "G-2" with a dashed line pointing to the end of the measure. Below the second measure of the bottom staff, there is a label "G-2" with a dashed line pointing to the end of the measure. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical notation for the first system. The treble staff contains a melodic line with a bracket labeled **C-3** above it. The bass staff contains a bass line with a bracket labeled **C-3** below it. A second bracket labeled **C-8** is positioned above the treble staff towards the right end of the system.

Handwritten musical notation for the second system. The treble staff has a bracket labeled **C-7** above it. The bass staff has a bracket labeled **C-7** below it. A second bracket labeled **C-5** is positioned above the treble staff towards the right end of the system.

Handwritten musical notation for the third system. The treble staff has a bracket labeled **C-3** above it. The bass staff has a bracket labeled **C-3** below it. A second bracket labeled **C-2** is positioned above the treble staff towards the right end of the system.

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble staff contains a melodic line. The bass staff contains a bass line. There are no explicit labels for this system.

Handwritten musical notation for the fifth system. The treble staff has a bracket labeled **M-C-4** above it. The bass staff has a bracket labeled **M-C-4** below it.



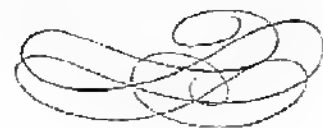
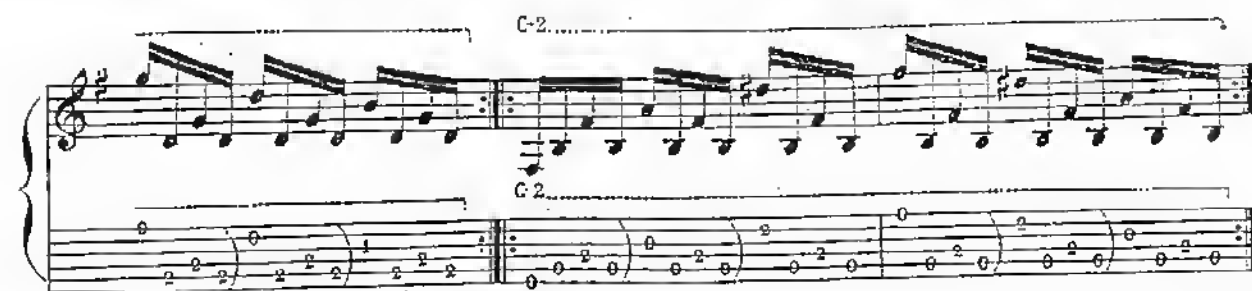
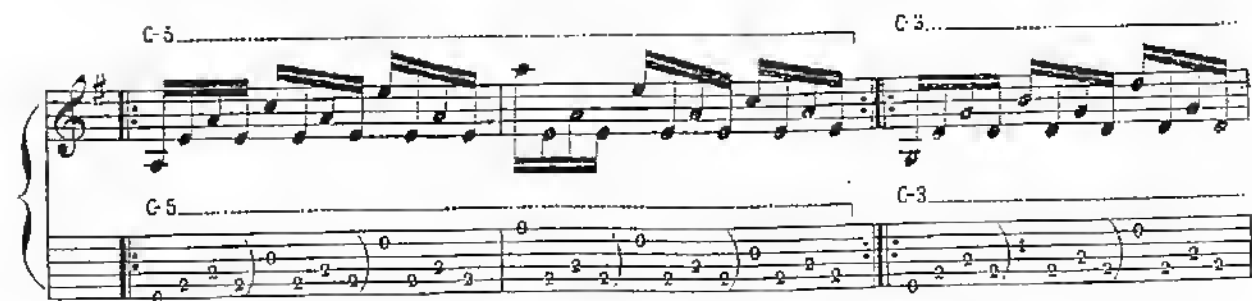
Three systems of musical notation for piano exercises. Each system consists of a treble and bass staff. The first system is labeled C-5 and C-4. The second system is labeled C-2 and C-7. The third system is labeled M-C-4. The exercises involve ascending and descending scales with specific fingering and articulation marks.

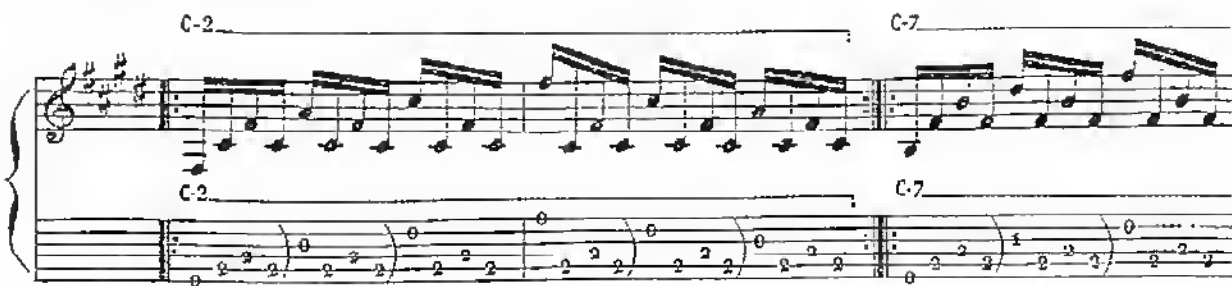
149 El ejercicio siguiente conviene llegarlo á dominar bien, pues es muy útil para la mano derecha.

Ejercicio 11.

Musical notation for Ejercicio 11. It features a treble staff with a melody and a bass staff with a supporting line. The melody includes slurs and accents, and the bass staff has a triplet of eighth notes. The exercise is marked with a piano (*p*) dynamic.

Continuation of the musical notation for Ejercicio 11, showing further ascending and descending scales in the treble and bass staves.







144. No he querido poner mas ejercicios de trémolos que los tres siguientes, primero por no hacer esta obra demasiado larga y segundo porque estos mismos ejercicios pueden servir al principiante para ensayar el de 5 notas.

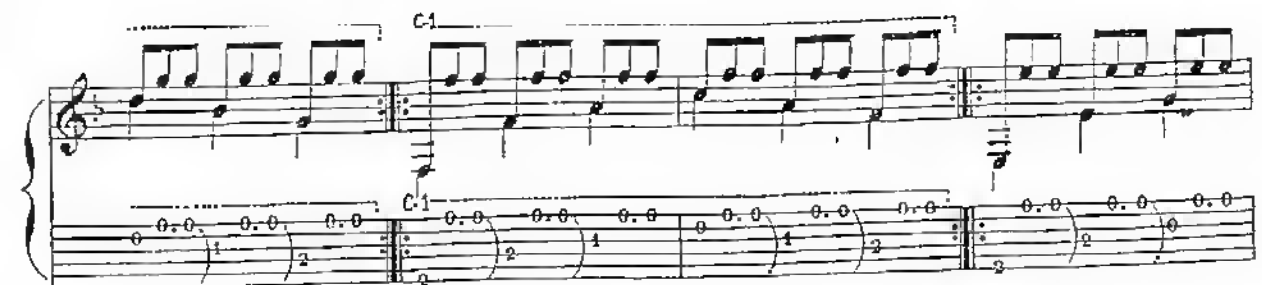
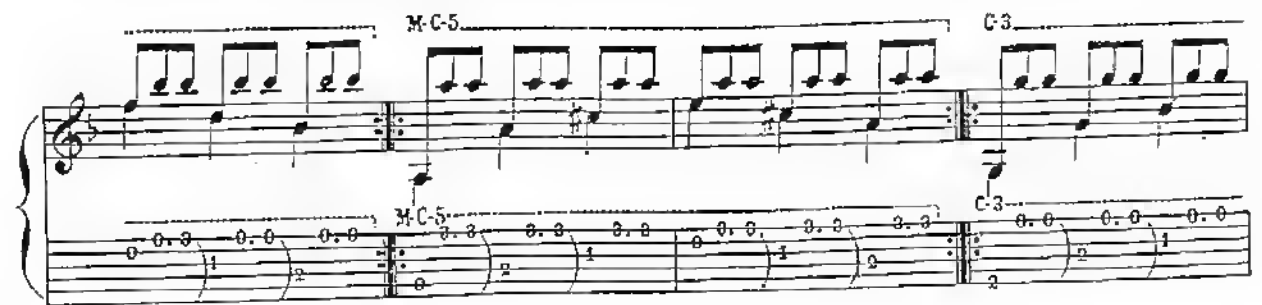
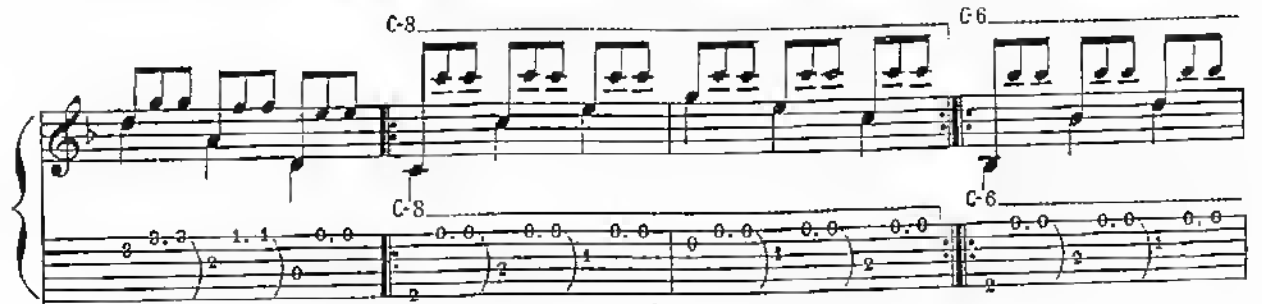
Ejercicio 12.

6ª en Re.

6ª en Re, l



C-8 M-C-9
 C-8 M-C-9
 C-3 C-1
 C-3 C-1
 M-C-2 M-C-2



M.C.2.

C1

Ejercicio 13.

C-8 C-10 C-7 C-5 C-7 C-3 C-5

p



Handwritten musical score for 'The Merry Widow' (No. 10). The score is written on two staves. The upper staff uses a treble clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The lower staff uses a bass clef and contains a bass line with numbers (2, 1, 2, 0, 2, 1, 7, 8, 7) indicating fingerings or positions. The music is in 2/4 time, as indicated by the '2' over the first measure of the bass staff.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melody with notes and rests, and a series of circled numbers (4, 3, 4, 3, 4, 3) indicating fingerings. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a bass line with notes and rests, and a series of circled numbers (12, 12, 12, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 10, 10, 10, 10, 10, 10, 9) indicating fingerings. The title "The Rose Tree" is written in a decorative font at the top of the page.

[illegible][illegible]

First system of musical notation, measures 1-4. Treble staff contains eighth-note patterns with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2. Bass staff contains whole notes with fingerings 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0 and articulations 12, 12, 12, 12, 12, 12, 12, 12.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble staff contains eighth-note patterns with fingerings 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3. Bass staff contains whole notes with fingerings 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0 and articulations 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble staff contains eighth-note patterns with fingerings 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3. Bass staff contains whole notes with fingerings 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0 and articulations 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.

6^a en Re.

Ejercicio 14.

6^a en Re.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble staff contains eighth-note patterns with fingerings 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3. Bass staff contains whole notes with fingerings 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0 and articulations 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble staff contains eighth-note patterns with fingerings 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3. Bass staff contains whole notes with fingerings 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0 and articulations 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.



[illegible][illegible][illegible]

M.C. 5...

M.C. 5

Handwritten musical score for "M-C-4". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains rhythmic notation with numbers 2, 6, 8, and 5 below the notes, indicating specific rhythmic values or fingerings. The piece is marked "M-C-4" at the beginning and end of the first system.

M.C. 2

M.C. 2

3 5 4 5 4 5 4

3 5 4 5 4 5 4

3 5 4 5 4 5 4

3 5 4 5 4 5 4

3 5 4 5 4 5 4

9, 9, 9, 9 10, 10, 10, 10 12, 12, 12, 12 12, 12, 12, 12 12, 12, 12, 12 11, 11, 11, 11 11, 11, 11, 11

10, 10, 10, 10 10, 10, 10, 10 10, 10, 10, 10 10, 10, 10, 10 10, 10, 10, 10 8, 8, 8, 8 8, 8, 8, 8

6, 6, 6, 6 5, 5, 5, 5 8, 8, 8, 8 6, 6, 6, 6 5, 5, 5, 5 5, 5, 5, 5 2, 2, 2, 2 2, 2, 2, 2 2, 2, 2, 2

M. C. 2.

2, 2, 2, 2 2, 2, 2, 2 2, 2, 2, 2 1, 1, 1, 1 0, 0, 0, 0 0, 0, 0, 0 0, 0, 0, 0 0, 0, 0, 0 0, 0, 0, 0

M. C. 2.

0, 0, 0, 0 1, 1, 1, 1 2, 2, 2, 2 0, 0, 0, 0 1, 1, 1, 1 2, 2, 2, 2 1, 1, 1, 1 2, 2, 2, 2 2, 2, 2, 2

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one sharp), and various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The score is written in a style that appears to be a student exercise or a practice piece.

The first system includes the marking "C-3" above the treble staff and "C-3" below the bass staff. The second system includes the marking "C-3" below the bass staff. The third system includes the marking "C-3" below the bass staff. The fourth system includes the marking "C-3" below the bass staff. The fifth system includes the marking "C-3" below the bass staff.

The notation includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The score is written in a style that appears to be a student exercise or a practice piece.



SEGUNDA PARTE

SECCION PRIMERA

CAPITULO PRIMERO

Explicación de la cifra.

145. Después de hecho este Método en borrador, pensé, y no faltó además alguien que me dijo, que la mayoría de los que tocan la guitarra por lo llamenno no conocen la música, y, por tanto, aunque éstos quierian comprarlo ¿para qué les serviría? Entonces fué cuando me decidí á ponerlo en la forma que va: esto es, un pentágrama de música y otro debajo por cifra diciendo lo que el anterior. Esto facilitará mucho, pues el que sepa poca música ó ignore donde dar una nota ó un acorde, no tiene más que mirar debajo, y las cifras le dirán traste y cuerda donde ha de ejecutarlo.

146. Las explicaciones de colocación de la guitarra, posturas de las manos, modo de herir la cuerda, etc., es aplicable tanto para el que lo haya de tocar por música, como para el que lo toque por cifra: por tanto, no me resta más que dar algunos detalles y poner algunos ejemplos para quien quiera tocarlo por cifra.

Explicaciones.

147. El pentágrama para las cifras necesita tener tantas líneas como cuerdas tiene la guitarra, esto es: cada línea es una cuerda (*ejemplo núm. 78*). Así, cuando el principiante vea un número en una línea, quiere decir que sonará la cuerda á que pertenece la línea y será pisada dicha cuerda en el traste donde marque el número (*ejemplo núm. 79*).



Ejemplo núm. 78.

148. Antes de pasar á explicar este segundo ejemplo, tengo que advertir que el principiante debe aprender muy bien á medir los compases de dos, tres y de cuatro tiempos (*véase el párrafo 15*); una vez bien aprendido y que los tiempos sean iguales, llevará mucho adelantado para poder medir, si no con exactitud, porque

es imposible por cifra, por lo menos muy aproximado.



Ejemplo núm. 79.

149. Las cifras encerradas entre barra transversal y barra, esas componen un rompás; mas si yo lo dejara como hasta hoy se hizo, en esa forma ¿cómo era posible medir ni

una sola nota? (*Ejemplo núm. 79*). Así es que, para aproximarme lo más posible á la medida, lo pongo como está en el número 2.º; el que hiciera el núm. 1.º sonaría sexta cuerda al aire; quinta y cuarta en el segundo traste; tercera en el primero y segunda y primera al aire, las sonaría todas seguidas ó á su ca-



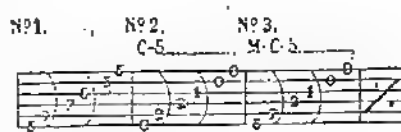
prieto; luego esto no lleva compás determinarlo; para que mejor lo lleve, fijese bien el principiante en el núm. 2. Este está dividido en tres tiempos ó partes, ó sea en un compás que hay que medirlo en tres tiempos. El primer tiempo está encerrado por medio de una rayita curva, y quiere decir que esas dos notas allí encerradas se dan con igualdad en el primer tiempo del compás (lo mismo se haría si tuviese tres, cuatro ó cinco notas, etc.); las otras dos que le siguen, lo mismo, é igualmente las otras. Pero á lo mejor sucede que un tiempo cualquiera de un compás no tiene nota alguna, esto es, que pasa en silencio; para ello nos valdremos del paréntesis con el puntito en medio (*Véase el núm. 3*); en este vemos que la primera parte del compás no tiene nota y si las otras dos.

150. También sucede que á lo mejor hay que pasar de nota á nota rápidamente, ésas las señalaremos con un puntito puesto encima y se debe procurar que el paso de una á la otra sea lo más rápido posible (*ejemplo núm. 79, núm. 4*), esto es: en el número 4, si no tuviese el punto, en paso á la otra nota sería natural; demostrémosle con letras: llámese la primera nota afectada del punto *mi* y la que le sigue *si*, si no tuviese punto leeríamos *mi, si* pero como lo tiene leeremos *mi si*, etc., etc.

151. En el ejemplo primero vemos una C, seguida de un 4 y de una serie de puntos, esto quiere decir que se hará *ceja* en el cuarto traste y no se levantará hasta terminados los puntitos; también hay en el mismo ejemplo una *m* minúscula antes de la C y el núm. 3, esto quiere decir que en vez de hacer la *ceja* por ent ro, no se pisará más que hasta la cuarta cuerda, quedando la sexta y quinta al aire. Con esto, hay que poner mucho cuidado, pues es muy fácil la equivocación: fijese bien, supongamos que queremos sonar la cuarta cuerda en el traste siete; pero marcamos *ceja* en el quinto traste, ¿dónde se da entonces? Pues en el segundo traste, puesto que todos los trastes más arriba de la *ceja* es como si no existieran; es decir, que el diapason de la guitarra empieza en el traste donde se hace *ceja*.

152. Ahora vemos la media *ceja* en el rincón, queda, como hemos dicho, la sexta y la quinta al aire, luego para estas dos cuerdas el diapason de la guitarra empieza cinco trastes más arriba que para las otras cuatro; así diremos, cuarta cuerda en el segundo traste y sexta en el octavo, este octavo no hay que contar desde donde esté la *ceja*, no: éste se cuenta desde donde empiezan los trastes en su *ceja* natural, y la cuarta cuerda en el segundo traste, puesto que está dentro de la *ceja* artificial, éste se cuenta desde dicha *ceja*; esto es, que una vez pisada esta cuerda en el segundo traste, se levante la *ceja*, y el dedo que pisa la cuerda, no entonces veríamos que está pisando en el séptimo traste (*ejemplo núm. 80*).

153. Siuviésemos que dar las notas (*ejemplo 80, núm. 1*) en acorde, sería imposible, pues nos harían falta dos dedos más en la mano izquierda, por este motivo empleamos la *ceja*, y así con un solo dedo pisamos, si es posible, las seis cuerdas aun tiempo (núm. 2). En el núm. 3, si en vez de sexta en el quinto traste pusiera un cero (cero significa que aquella cuerda se suena al aire) y con la quinta cuerda se hiciere lo mismo, resultaría la verdadera media *ceja* sin molestia alguna.



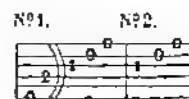
Ejemplo núm. 10.

Practique el principiante todas estas cosas hasta hacerse cargo de ellas y no pase adelante, con el fin de que no tenga confusión alguna: modo de aprenderlo bien. Procure pisar á un tiempo todas las notas del núm. 1, como verá que le es imposible ponga la *ceja* en el quinto traste y al mismo tiempo repare que lo que antes era sexta cuerda en el quinto ahora resulta al aire, y lo que era quinta cuerda en el séptimo ahora resulta en el segundo, etc. Esto es: que se cuentan los trastes desde donde está el dedo formando *ceja*.

154. Si en un compás, en vez de una sola raya curva que divida una parte de compás se encuentran dos rayas seguidas, quiere decir que la nota ó notas que separan vale dos partes del compás.

En el núm. 1 vemos lo que acabamos de decir, mas si no hubiese ninguna raya, es que vale el compás entero número 2. Se observará que las dos notas primeras del número 1 valen dos tiempos de los tres que vale el compás y las tres del número 2 valen el compás entero (*ejemplo núm. 81*).

155. Aconsejo al que haya de tocar por este Método por cifra que lea todo lo que en él va puesto referente á los armónicos, arrastres, ligados, etc., etc., y todo aquello que crea puede serle útil, pues de lo contrario muchas cosas no las comprenderá bien, y si no las pongo en este lugar es por no repetir lo mismo que llevo dicho en la primera parte.



Ejemplo núm. 81.

CAPITULO II

Historieta del flamenco.

156. Para que todo lo concerniente á lo flamenco pueda leerse de una vez, procuraré ponerlo todo seguido. También haré una relación, lo más sucinta posible, con el objeto de no distraer la atención del lector en asuntos que no conducirían á un fin práctico.

157. En la tercera parte de este Método van los acompañamientos de los cantos y algunos de los bailes de patillos, limitándome, en esta segunda parte, á poner algunos cantares y hacer un poco de historieta del flamenco.

158. ¿De dónde proviene el flamenco? Algo difícil es contestar á este particular: sin embargo, entiendo mi opinión en la precedente pregunta. Flamenco, según el diccionario de la lengua castellana, es la persona que proviene de Flandes, y ese nombre se han aplicado los gitanos, porque entre ellos es de muy mal efecto llamarse de la forma anterior, denominándose con la de Flamenco ó Serrano. También esa palabra es apropiada para aquellos individuos chulescos ó mujeres de buena presencia: y aunque se deriva de Andalucía, hoy casi se emplea en toda España, y sobre todo en la capital. La mayoría de los cantares andaluces eran de los gitanos y poro de los payos (como ellos llaman al que no lo es), prevaleciendo entre ellos exclusivamente esos aires desde muy antiguo, y hoy en día los adoptan los payos, habiéndoseles olvidado por completo á los gitanos.

Por las razones expuestas, creo que el *Flamenco* debe provenir de los dichos gitanos, siendo de difícil contestación la pregunta siguiente: ¿Quién legó esos cantares á los gitanos? Y aquí la dificultad: pero yo tengo algo que contar y es muy fácil que dé alguna luz sobre el asunto.

159. Si no recuerdo mal, por los años 1881 á 1882 tocaba un servidor la guitarra en un café muy pequeño que había en la plaza de la Cebada (llamábase café de Naranjeros), y por esa época vino á Madrid una embajada mora, y alguno de los sujetos que la formaban se personaron una noche en dicho café, donde cantaba también y á la perfección, sobre todo las siguirillas y martinetes, un muchacho de Jerez. Uno de los individuos moros, que hablaba bien el español, en uno de los entresijos llaméme, y después de hablar de varias cosas, me dijo: ¿Cómo se llama lo que acaba de cantar ese joven? Contestéle que siguirillas gitanas, y él entonces me dijo que en su país se cantaba lo mismo, ó sea la música (porque la letra, como se comprenderá, sería en su idioma); y, en efecto, en su lenguaje se puso á cantar, y quitada la letra, la música era igual. ¿Es que durante su estancia en España dejaron esos aires ó se los



llevaron? Creo lo primero, pues no solamente se reduce á las siguirillas, sino á otros cantes los que son suyos, como ya tendremos ocasión de ver.

160. Ahora en la Exposición de París de 1900 he tenido ocasión de ver infinidad de moros y moras cantando y bailando. Sus canciones, ó sea la música, sino igual, tenía un ritmo muy parecido al flamenco y sus bailes lo mismo; ahora que en esto no hay la esbeltez ni la gracia española.

CAPÍTULO III

De los cantes flamencos.

161. Hablemos algo de los cantes que están clasificados como flamenco y de su ejecución, aunque algunos, tomados ó empujados como tales, se despegan de él.

162. MALAGUEÑAS.—El principiante, al ejecutar la malagueña, debe procurar de no marcar ese ritmo que estamos acostumbrados á oír en las orquestas y bandas militares, las que acentúan demasiado la primera parte de cada compás, pues esto da un carácter especial á la malagueña, el cual difiere bastante á como se toca en la guitarra. La malagueña, aunque se canta en toda España (y en particular en la región andaluza), es exclusivamente de Málaga, pues el ritmo y la cadencia sin afección que allí le dan no se ve en ninguna otra parte.

163. FANDANGO.—Con éste pasa lo mismo que con la malagueña; pero la parte donde mejor se canta es por la provincia de Córdoba, teniendo fama el *fundanquillo de Luccaa*, pueblo de esta provincia.

164. LAS BAMBOLÁS.—Muy parecido al *fandango*.

165. LA GRANADINA.—Donde mejor se canta es en Granada, aunque hoy los cantadores que se dedican á estos cantes la han adornado tanto, que resultan pueriles, y sobre todo, cantadas por el sin rival don Antonio Chacón.

166. SEVILLANAS.—Como las anteriores, exclusivas de su provincia (Sevilla); de aquí nacen todas las que se cantan y bailan.

167. JABERAS.—Es una especie de granadina, sólo que es mucho más calenciosa. Se canta muy despacio y tiene el mismo acompañamiento que la malagueña. Cuentan que la autora de este cante fué una mujer que vendía habas (jabas), de donde proviene su nombre.

La *jabera* tiene su *mucho*, ó sea su complemento, al que los inteligentes dan el nombre de *Rondeñas del Negro*.

168. GUAJIRAS.—Este cante no debía estar clasificado como flamenco, pues su ritmo difiere bastante de él. Este cante es cubano, sólo que aquí se le adorna en otra forma, pero á veces con tal mal gusto, que á los hijos de aquel país les costaría mucho trabajo reconocerlo. Su *aire* en Cuba es mucho más vivo á como lo ejecutamos en España.

169. ALEGRIA.—Es cante y baile que se le conoce con varios nombres. Unos llaman *Juguettillo*, otros *La Rosa* y otros *El Agua*. Donde más se canta y baila es en las provincias de Sevilla y Cádiz.

Hace algunos años las *Alegrias*, cuando se tocaban y bailaban, llevaban un *aire* muy diferente al de hoy. Antes era casi un *andante* y hoy es *prestisimo*, si se puede. Antiguamente la bailadora á bailar no hacía variación (falseta), y hoy sí la hace.

170. PETENERA.—Este canto también proviene de una mujer, según dicen, á la que apellidaban así; pero no cabe duda que su origen es el *patio moruno*, canto y toque antiquísimo, como lo es también el *Punto de la Habana*. Se ha cantado también una petenera llamada *Bola del Follo*.

171. LA GELIANA.—Canto por *alegría* muy bonito, el que no cabe duda es moro. Este cuentan que lo trajo á España un evadido de Ceuta y recogido por último, y al volver á España encontró á su mujer casada con otro, y en una de sus cantó cantares á los cuales pusieron este nombre.

172. EL SOLDADITO Y EL MURCIÁ.—Lo mismo que el anterior, tienen su origen moro.

173. CARACOLLES.—Otro canto por *alegría*, mas su corte difiere mucho del de los anteriores. Este seguramente no es moro. Y, por último, hay *La Romera*, *Cante de Blas Barea* é infinidad de ellos difícil de enumerar.

174. TANGO.—Como la *gongira*, es seguramente cubano, sólo que en Cádiz siempre han tenido mucha gracia para el arreglo, y en ello casi siempre ha ido ganando, menos ahora que lo que se canta de todo tiene menos de tango.

175. ZAPATEADO.—Este es un baile que no tiene canto cuando se ejecuta, aunque muy bien se podía cantar, pues existen canciones que se adaptan bien á él.

176. POLO DEL FOLLO.—Este canto es bastante difícil de cantar y tocar, pues requiere en él que acompañe mucha práctica para dar los cambios á tiempo. Es fijo y tiene sus tiempos marcados. Después de terminado el *Polo* se canta una *Soleá*. Tiene *introducción* y *mocho*.

177. CASA DEL FOLLO.—También es fijo en sus tiempos y difícil de cantar y tocar.

178. POLO DE CRISTÓBAL TORAL.—Como los anteriores, fijo. Tiene la misma introducción que el *Polo del Follo*.

179. CASA DE PEÑO PATA.—A esta todo el mundo ha dado en llamarla *Casa del Gracioso*, mas no es así, su autor es *Curro*. Es libre al cantar, de modo que, según las facultades del cantador, así pueden durar los tiempos. Por lo tanto, el oficio del que acompaña no es otro que tener el oído muy atento á los cambios de tono, y por supuesto de ser libre es mucho más difícil que los montes anteriores.

180. MACHUCATES.—Los cantos sin acompañamiento de guitarra, y es uso que los que los cantan siempre piden mucho silencio. Es fácil de acompañamiento, pues tiene música y compás determinados. Hay también *Los Carceleras*, canto de fuchas y de bandidos y de presos.

181. TOXAS Y LIVANAS.—Canto exclusivo de los gitanos. No se acompaña con ningún instrumento.

Según tradición entre ellos, las treinta y tres coplas de que se componen quiere decir los años que tenía *Jesús* á la hora de su muerte.

Este canto es muy poco conocido y pocos los que lo cantan, y menos quien conozca todas las treinta y tres coplas, pues el que más alcanzará será á una decena.

182. SERRANAS.—Canto que se acompaña igual que las *siguirillas*, mas es canto que no tiene el corte tan flamenco como éstas.

183. SOLERAS.—Este canto y toque es muy bonito y estoy casi persuadido que es la matriz de multitud de cantos flamencos, pues sus cantares se adaptan á todos ellos. Hay mucha variación tanto en la música como en los cantares, y es canto de casi toda Andalucía, mientras hay otros que están encerrados en más limitado círculo. El principiante debe procurar que la tercera parte de un compás sí y otro no darle acento bastante, pues esto da carácter al ritmo.

184. SIGUIRILLAS GITANAS.—He dejado este canto para lo último como más difícil por su medida. Es un compás tan extraño para el que no esté acostumbrado á oírlo mucho, que seguramente le costaría gran trabajo medirlo bien al que por primera vez lo intente. Procure el principiante á la primera nota de cada compás de compasillo darle bastante valor y acentuarla bien, pues de esto depende su buen ritmo.



Hasta hoy el compás de éstas creo que estaba por determinar, y confieso ingenuamente que para haberlo como lo hago me ha costado bastante trabajo; mas todo lo doy por bien empleado si he conseguido lo que deseaba. Es difícil de cantarlas bien. Por las provincias de Cádiz y Sevilla es donde mejor se cantan. Hay *siguiriñas naturales*, de *combío* y las de *Lázaro Quinoma*, y además hay multitud de *clases*, porque los autores han sido muchos, como las del *Filho*, del *Nitri*, del *gran Silerio*, etc., etc.

CAPÍTULO IV

De los cantares.

184. Pondré algunos cantares para que el principiante pueda con ellos irse ensayando en los acompañamientos; donde vea esta señal ♪ es que varía la posición.

185. Los cantares los pondré tal como los pronuncian los verdaderos flamencos.

SOBEÁ

No le pegue asté a mí pare,
no le pegue asté a mí pare,
que jun probésito hijo
que ne se mete con naiden,
que jun probésito hijo
que ne se mete con naiden.

MALAGUEÑA

Soy malagueño natibo,
soy malagueño natibo
der barrio la Triola,
etoy queriendu una nina,
Jesú (1), ma hale caya,
soy malagueño natibo.

GRANADINA

En la torre é la bela,
en la torre é la bela
hay una campana é plúa,
cuando suenan su melale
isen que hiba Granada
con toito su jarrabale.

FANDANGO

Yo me metí en una ghería,
yo me metí en una ghería
á comerme una mansana,
y me cogió el ortelano
comiendome ala ortelana,
yo me metí en una ghería.

JABERA

Yo no sé que la daito,
yo no sé que la daito
esta serrana á mi cuerpo,
que jago por orbiarla
y ma presente la trugu,
yo no sé que la daito.

PETENERA

Si Dios me diera á mí er mundo,
si Dios me diera á mí er mundo
como se lo dió á la muerte,
quitara yo deste mundo,
nina á mi corazón,
quitara yo deste mundo
á quien me quita er quererte,
si Dios me diera á mí er mando
como se lo dió á la muerte.

(1) Jesús.

SEVILLANA

La macarena, morena,
 la macarena,
 la macarena
 toítos disen que muera, niña,
 la macarena;
 toítos disen que muera, morena,
 la macarena,
 la macarena,
 y yó solito igo, niña,
 biba y no muera,
 y yó solito igo, morena,
 biba y no muera.
 A les tribiyo,
 una ponga saltando niña
 rompió un lebríyo,
 la tinaja de la gña morena
 y er cantariyo.

TANGO

Para dominá un queré,
 para dominá un queré
 yo é mandaito asé un freno.
 yo é mandaito asé un freno: *(se repite)*
 para dominá un queré,
 para dominá un queré,
 para dominá un queré,
 y no en contraito un maestre
 que me lo sepa jase.

Sentraña más
 que bien te quiero,
 que por tu causa me yeban
 á pelea con los negro,
 que por tu causa me yeban
 á pelea con los negro.

SERENA

Muere de selo,
 muere de selo,
 muere de selo
 er leon en su encha,
 er leon en su encha
 muere de selo,
 muere de selo,
 muere de selo,
 en ber á su leona,
 en ber á su leona
 en braso ajeno,
 á..... á..... á..... ¡ay!
 en braso ajeno,
 ¡Ay! probesito,
 ¡ay! probesito,
 tambien de selo mueren,
 tambien de selo mueren
 la animalito,
 á..... á..... á..... ¡ay!
 la animalito.

No ponga coplas modernas por resultar más adecuadas á los cantares las antiguas, y el no poner nada de *siguirillas*, *polos* y *cañás*, es porque serían interminables á causa de sus innumerables ¡ay!



2.^{EME} SECTION

Signes pour le "rasgueado."

CHAPÎTRE I

187. Pour mieux faire comprendre une infinité de noms inconnus de beaucoup de monde, j'emploierai des abréviations qui viendront aider les noms des *rasgueados*.

188. Il y a un *rasgueado* que nous appellerons *graneado*, qui s'exécute comme suit: la main droite un peu courbée en dedans (fig. 5), les doigts unis et presque droits, on commence à passer sur les cordes tous les doigts, l'un après l'autre, d'abord le petit doigt, puis ensuite les autres jusqu'à l'index. On commencera par la sixième corde pour terminer à la première: faisant en sorte que les sons soient clairement entendus dans ce parcours: c'est-à-dire, que les doigts devaient aller suffisamment séparés afin que l'on entende distinctement ce que produira chacun d'eux.

L'abréviation de ce *rasgueado* est *Gr* mis au dessus des notes (exemple 82).

189. Ainsi donc, le *rasgueado graneado* à la mesure de $\frac{3}{4}$ s'exécute par trois mouvements de la main et chaque *rasgueado* complet est l'équivalent d'une mesure; s'il était en $\frac{2}{4}$ ils'exécuterait par deux mouvements.

Par conséquent, pour écrire le *rasgueado* avec une véritable précision, il faudrait une portée entière pour chaque mesure. Prenons, par exemple, le même que nous avons fait: comme chaque doigt, en faisant le parcours, le fait en donnant six notes, multipliant celles-ci par quatre, qui

SEGUNDA SECCIÓN

Signos para el rasgueado.

CAPÍTULO PRIMERO

187. Para mejor entender una infinidad de nombres desconocidos para muchos, me valdré de abreviaturas que facilitarán los nombres de los *rasgueados*.

188. Hay *rasgueado* que llamaremos *graneado*, el cual se ejecuta como sigue: la mano derecha un poco curvada hacia dentro (fig. 5.^a), los dedos juntos y casi rectos, y empezando con el dedo meñique, siguiéndole el anular, medio e índice, se pasarán uno tras otro por las cuerdas, empezando por la sexta y concluyendo por la primera, haciendo de manera que en ese recorrido se oigan los sonidos claros: esto es, que los dedos vayan lo suficientemente separados para que se oigan con claridad los sonidos producidos por cada uno de ellos.

La abreviatura de este *rasgueado* será *Gr* puesta encima de las notas que corresponda (ejemplo 82).

189. Como se ve, el *rasgueado graneado* en compás de $\frac{3}{4}$ se ejecuta con tres movimientos de la mano, y cada *rasgueado* completo vale un compás, y si fuesen en $\frac{2}{4}$ serían dos movimientos, etc., etc.

Ahora bien: para escribir el *rasgueado* con verdadera precisión, sería necesario un pentagrama entero para cada compás. Pongamos por ejemplo este mismo que hemos hecho: como cada dedo al hacer el recorrido lo hace dando seis notas, multiplicándolas por cuatro, que son los dedos, resultarían que á cada

Ejemplo n.º 82.



Ejemplo n.º 82.

sont les doigts, il résulterait vingt-quatre notes pour chaque mesure. Mais, ayant dit dans la première partie de cette Méthode que la plus grande quantité de notes qui entrent dans une partie de la mesure sont seize, il faudrait le classer comme valeurs irrégulières. Avec ce qui est dit et afin d'abrégier, j'écrirai le plus simplement possible; me servant de quelques légères explications et d'exemples pour me faire mieux comprendre.

190. Ordinaiement, pour jouer un morceau du genre andalou, on commence presque toujours *rasgueando*; je me servirai donc du mot abrégé *RAS*, qui signifie *rasgueando* et du mot *FIN* à la fin du *rasgueado*.

"Rasgueado.. sec.

191. Il est ainsi appelé parce qu'il produit en l'exécutant, un effet différent au *grancado*; car, dans celui-ci toutes les cordes produisent des vibrations en même temps. Dans l'autre non. Son exécution est comme suit: La main droite à la hauteur du corps de la guitare, les doigts joints et légèrement (fig. 6.) courbés, et dans cette position, laisser tomber la main sur les cordes (comme si la main était enfoncée) sans la remonter jusqu'à tant qu'elle ait passé sur toutes les cordes (fig. 7) afin que les vibrations ne soient pas étouffées. Son abréviation est *Sb* (exemple 82).

192. La série de points qui suivent après l'abréviation, signifient qu'on répète la même chose jusqu'à leur terminaison.

193. Il y a une manière de passer l'index sur les cordes, qui consiste à passer ce doigt sur celles-ci, le plus légèrement possible, en commençant par la première jusqu'à la quatrième, afin que son effet soit pareil à un *rasgueado* sec; mais, au lieu de le faire avec toute la main en descendant on le fait avec l'index seulement et en montant.

Ainsi qu'on le verra, on s'en sert beaucoup dans le *flamenco*; car, en plus de l'employer dans

tiempo del compás le pertenecerían veinticuatro notas, y como he dicho en la primera parte de este Método que la mayor cantidad de notas que entran en una parte de compás son diez y seis, había que clasificarlo como valores irregulares. Con lo anteriormente dicho y con objeto de abreviar, escribiré lo más sencillo posible, valiéndome de ligeros explicaciones y ejemplos para su mejor comprensión.

190. Como al tocar algo del género andaluz, es muy extraño no empezar *rasgueando*, para mayor brevedad, siempre pondré *RAS* en esta forma, que quiere decir *rasgueando* y *FIN* al terminar el *rasgueo*.

Rasgueado seco.

191. Llámase así porque, al hacerlo, produce un efecto diferente al *grancado*, pues en éste vibran todas las cuerdas al mismo tiempo, mientras que en el otro no. La forma de ejecutarlo es como sigue: se pone la mano derecha á la altura del codo (fig. 6.ª) de la guitarra, los dedos juntos y ligeramente encorvados, y en esta posición se deja caer la mano encima de las cuerdas (como si dijéramos á mano muerta) y procurando no sujetarla por lo menos hasta haber pasado por encima de todas (fig. 7.ª) y no antes, con el fin de no ahogar las vibraciones. Su abreviatura *Sb* (ejemplo 82).

192. La serie de puntitos que siguen á la abreviatura quiere decir que se hace igual hasta donde terminan.

193. Hay una forma de dar con el índice á las cuerdas, que consiste en pasar aquel por éstas, empezando por la primera hasta la cuarta, y al pasarlo procurar que sea todo lo más ligero posible, con el fin de que su efecto sea igual á un *rasgueado* seco, sólo que en vez de hacerlo con toda la mano y bajando, se hace con este dedo solo y subiendo. Esto es muy usado en el *flamenco*, como ya se verá, porque además de servir en el *rasgueado*, sirve también

Ejemplo n.º 82.



Ejemplo n.º 83.



le *rasgueado*, on s'en sert aussi dans les variations. Son abréviation est (exemple 84).

cundo se están haciendo variaciones. Su abreviatura es (ejemplo 84).

Pichenette.

194. C'est une espèce de coup donné avec le doigt du milieu. On prend ce doigt avec le pouce, (fig. 8.) et on le lance avec la force que l'on croira nécessaire, faisant en sorte de frapper au milieu des cordes afin de faire sonner la cinquième, la quatrième et la troisième. La main se place à une certaine distance de la couverture de la guitare pour ne pas amortir les sons. La place la plus indiquée pour donner la pichenette est trois centimètres en dessous de la bouche de la guitare. Son abréviation est *Chor* (exemple 85).

Ejemplo n.º 84



Chorlitzo.

194. Es una especie de golpe dado con el dedo medio. Se coge este dedo con el pulgar (fig. 8.ª) y se despiñe con la fuerza que uno crea conveniente, procurando dar en medio de las cuerdas a fin de que suenen la quinta, cuarta y tercera; la mano se coloca despegada de la tapa con objeto de que no se amortigüen los sonidos y el sitio más adecuado para darlo es unos tres centímetros por debajo de la boca de la guitarra. Su abreviatura será *Chor* (ejemplo 85).

«Rasgueado» double.

195. On appelle ainsi un *rasgueado* qui, tant qu'il dure, fait entendre continuellement des sons. La main se place de la même manière que pour le *gracioso* et une fois que les quatre doigts ont parcouru les six cordes, aussitôt après la sortie de l'index, lorsque le pouce (fig. 9) entre à son tour sur les cordes, en commençant par la première jusqu'à la sixième, et recommence, on fait un autre mouvement en descendant. Ces trois mouvements ont la durée d'une mesure de $\frac{3}{4}$. On comprendra que la manière de donner le coup avec le pouce en commençant par la première corde, ne peut se faire qu'avec l'ongle; c'est-à-dire, de même que fait un pianiste avec le pouce pour exécuter rapidement une chromatique. Son abréviation est *Gr.-d* (exemple 86).

Ejemplo n.º 85



Rasgueado doble.

195. Se llama así a un *rasgueado* en el cual, mientras dura, no para de oírse sonidos; se coloca la mano lo mismo que para el *gracioso*, y una vez

que han recorrido los cuatro dedos las seis cuerdas, no bien acaba de salir el dedo índice, cuando el pulgar (fig. 9.ª) entra dando á las cuerdas, empezando por la primera hasta llegar á la sexta, y no bien termina de dar á ésta cuando se hace otro movimiento bajando. Estos tres movimientos tienen la duración de un compás de $\frac{3}{4}$, y, como se comprenderá, la forma de dar con el pulgar empezando por la primera, no puede ser otra que

Ejemplo n.º 86

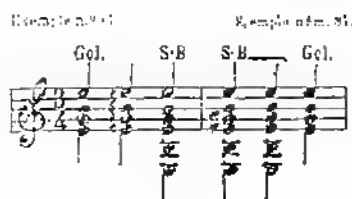


por la parte de la uña, esto es, como haría un aprendiz á pianista para hacer una escala rápida que se vale del pulgar. Su abreviatura es *Gr.-d* (ejemplo 86).

Coup.

195. Le coup fait aussi partie du *rasgueado* et son exécution paraît très-simple; mais dans la pratique il est un peu difficile.

Pour l'exécuter, on tiendra la main droite (figure 10) en l'air à une distance de trois à quatre centimètres au dessus des cordes, l'index plié par sa seconde phalange et de cette façon, laisser tomber la main vers la couverture de la guitare, faisant en sorte que le doigt du milieu et l'annulaire, en frappant sur la couverture, le fasse avec les bouts des doigts; et au même moment que les autres produisent le coup, on pour mieux dire en même temps, l'index perd la position qu'il a, car il reste droit (fig.^e 11) en passant par dessus la quatrième, la troisième, la seconde et la première cordes. C'est-à-dire, qu'il doit produire un son pareil à celui que fait un *rasgueado* sec, mais avec moins de force. L'effet que produit le coup quand il est bien fait, est assez agréable. De plus, il ne va presque jamais seul; il va toujours combiné avec un autre ou avec plusieurs. Son abréviation est *Gol* (exemple 87).



Pichenette double.

197. Son exécution est aussi un peu difficile, et on doit l'exécuter comme suit: la main droite fermée, tenant le ponce de façon à assujettir les autres doigts, comme si on avait quelque chose dans la main (fig.^e 12). Une fois la main dans cette position, on la porte vers la douzième touche et là, à une hauteur de deux ou trois centimètres (figure 13) on commence, par laisser échapper les doigts, un par un, le plus rapidement possible, en commençant par le petit doigt et faisant en sorte que la main descende en même temps vers le pont de la guitare. Ce *rasgueado* complet se compose de trois fois la même opération et il porte, en lui-même, une mesure de $\frac{3}{4}$. On les fait aussi très-doubles et alors les mesures peuvent

Golpe.

196. Este entra también en la clasificación de *rasgueado*, y cuando se ejecuta parece muy sencillo, mas en la práctica es algo dificultoso.

Para ejecutarlo, se pondrá la mano derecha (figura 10.^a) elevada de las cuerdas como unos tres ó cuatro centímetros, dóblese el índice por su segunda falange, y en esta forma se dejará caer la mano hacia la tapa, procurando que el dedo medio y el anular, al dar en dicha tapa, lo efectúen con las yemas de los dedos, y el índice en el momento que los otros producen el golpe, más bien dicho al mismo tiempo, pierde la posición que lleva, pues pasando por encima de la cuarta, tercera, segunda y primera, queda recto (figura 11.^a), esto es, que ha de producir un sonido igual al que produce un *rasgueado* seco, sólo que con menos potencia. El efecto que produce el

golpe, una vez bien hecho, es bastante agradable; además, casi nunca va solo, siempre va combinado con uno ó otros. Su abreviatura será *Gol* (ejemplo 87).

Chorlitzo doble.

197. Es también algo difícil de ejecutar; la forma es como sigue: se cierra la mano derecha y el pulgar se pone de modo que sujete á los demás dedos, lo mismo que si tuviera una algo metida en la mano y aprieta para que no se lo arrebaen (figura 12.^a). Una vez puesta la mano en esta posición se lleva hacia el traste doce, y allí, con la mano elevada unos dos ó tres centímetros (figura 13.^a), se empieza por ir soltando dedo por dedo, lo más rápidamente posible, comenzando por el meñique, y procurando que la mano al mismo tiempo vaya bajando hacia el puente, advirtiéndose que este *rasgueado* completo se compone de tres veces la misma operación y él no por sí lleva un compás de $\frac{3}{4}$.



durar tout le temps que l'on veut ajoutant, qu'on s'assure que le petit doigt, c'est-à-dire l'index, est sorti, il faut fermer immédiatement la main pour continuer les mouvements successifs. — Pour obtenir le meilleur effet, on doit faire sonner les sixième, cinquième et quatrième cordes. Son abréviation est *Chord* (exemple 88).

Ainsi qu'on le voit, le dernier accord est d'une plus grande durée que les autres; ce qui donne lieu à ce que la main revienne à sa place.

88. Il n'y a pas d'autres *rasgueados* connus. Il faut avoir grand soin de les combiner entre eux. On

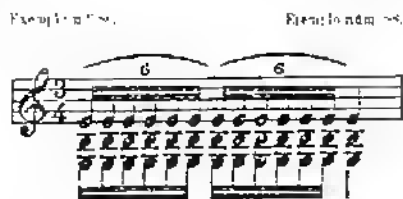
les entend bien des fois et ils résultent d'une autre classe. Ce n'est pas ainsi. C'est que quand la main droite a obtenu une grande exécution, on arrive à faire des *rasgueados* doubles ou triples. Il convient de commencer par le plus simple, c'est-à-dire le *seco*, en montant et en descendant et ne passer entre tant qu'il ne soit pas bien dominé. Ensuite, on passe à la pichenette simple, *quincada*, *rasgueado* double, et pichenette double, puis en dernier lieu au coup.

Se hacen también muy dobles y entonces pueden durar los compases que uno desee, observando que una vez salido el último dedo, á sea el índice, es preciso cerrar inmediatamente la mano para continuar los movimientos sucesivos. Las cuerdas que se suelen sonar, y es donde resulta de mejor efecto, son la sexta, quinta y cuarta. Su abreviatura es *Chord* (ejemplo 88).

Como se ve, el último acorde es de mucha más duración que los demás; esto da lugar á que la mano vuelva á subir á su sitio.

88. Todos estos son los *rasgueados* conocidos. De la buena combinación entre

ellos hay que tener mucho cuidado; estos mismos se oyen muchas veces y parecen de otra clase, mas no es así, motivado á que una vez la mano derecha adquiere mucha ejecución, llegan á hacerse los *rasgueados* dobles ó triples. Conviene empezar por el más sencillo, á sea el *seco*, subiendo y bajando y no pasar á otro mientras no esté bien dominado, luego al *chordo sencillo*, *quincado*, *rasgueado doble*, *chordo doble* y, por último, al *golpe*.



CHAPITRE II

Combinaison des *rasgueados*.

89. Je dirai quelque chose au sujet de la combinaison des *rasgueados*, après qu'ils soient bien appris, un par un, comme il a été dit précédemment.

Supposons toujours une mesure de $\frac{3}{4}$, qui est la plus en usage dans le flamenco. Dans cette mesure, on peut faire tous les *rasgueados* simples, doubles ou bien combinés avec d'autres. En premier lieu, deux *rasgueados* *secos* en descendant et un *chordo* simple font une mesure; en la répétant plusieurs fois de suite, les unes dans la position de mi majeur et les autres en la mineur il résulte le *rasgueado* simple des *Soleares*. Pour le faire

CAPÍTULO II

Combinación de los *rasgueados*.

90. Voy á decir algo sobre la forma de combinar los *rasgueados*, una vez bien aprendidos, uno por uno, en la forma expuesta anteriormente.

Supongamos siempre un compás de $\frac{3}{4}$, que es el más usado en el flamenco; dentro de este compás se pueden hacer todos los *rasgueados* sencillos, dobles ó bien combinados con otros. Primero dos *rasgueados* *secos* bajando y un *chordo sencillo* componen un compás, y repitiendo éste varias veces seguidas, unas en la posición de Mi mayor y otras en La menor, resultará el *rasgueado* sencillo de las *soleares*; mas queremos hacerlo algo


plus double, on fait alors une mesure et la suivante.

Dans la première partie de la mesure, on introduit un *rasqueto* sec en descendant et un autre en montant. Dans la seconde partie, on fait la même chose; dans la troisième, un seul en descendant; ayant ainsi trois combinaisons.

Voici un autre: une mesure avec deux *rasqueados* secs et un *chorlo*, et l'autre plein avec un *rasqueado* double et continuer ainsi plusieurs fois. Encore un autre: une mesure avec trois secs, celle qui suit avec *chorlos* doubles et la troisième et quatrième suivies avec *chorlos* doubles. Cet air a beaucoup de mouvement et de bon effet. Les entrées pour les *rasqueados* se font toujours avec le *graneado*.

Le coup se combine aussi avec d'autres coups de la manière suivante: coup sec en montant et coup sec en descendant, et s'il s'agit de la mesure de $\frac{3}{4}$ deux coups d'abord et un sec après en montant et un autre en descendant.

200. Avec ces légères explications, l'élève peut faire des combinaisons avec les *rasqueados*. Pour que la terminaison du *rasqueado* soit plus énergique, on la fait ordinairement avec l'ongle du ponce, qui parcourt depuis la première corde jusqu'à la sixième. On se sert aussi d'un *graneado* ou d'un coup sec en descendant et d'un autre en montant: les deux très-rapides.

Nous mettrons un exemple du ponce, qui est celui dont on se sert le plus. Son abréviation est  (exemple 89).

Exemple n.º 89.




Exemple n.º 89.

más doble, pues entonces se hace un compás como llevo dicho y el siguiente. Dentro de la primera parte del compás se pone un *rasqueado seco* bajando y otro subiendo, en la segunda parte lo mismo, mas en la tercera se hará uno solo bajando, teniendo así tres combinaciones. Otro: un compás con dos *secos* y un *chorlo* y el otro lleno con un *rasqueado doble* y seguir así varias veces. Tercero: un compás con tres *secos*, el siguiente con *chorlos dobles* y el tercero y cuarto seguidos con *chorlos dobles*; este aire es muy movido y de buen efecto. Las entradas para los *rasqueados* siempre suelen hacerse con el *graneado*.

El *golpe* se combina también con otros y en la forma siguiente:

Golpe seco subiendo y seco bajando, y si es en el compás de $\frac{2}{4}$, dos golpes primero, luego uno seco subiendo y otro bajando.

Con estas pequeñas explicaciones ya puede el principiante hacer combinaciones con los *rasqueados*.

200. La terminación del *rasqueado*, para que sea más energética, suele hacerse con la uña del pulgar, corriéndola desde la primera a la sexta, y también con un *graneado* ó con un *seco* bajando y otro subiendo, los dos muy rápidos. Pondremos un ejemplo del pulgar por ser el más usado. Su abreviatura será  (ejemplo 89).



SECCION TERCERA

CAPITULO PRIMERO

De varios particulares.

201. La clasificación de los *Aires andaluces* he creído conveniente ponerlos por orden, no de ejecución, sino de medida, ó sea lo que más cuesta darle compás y aire, esto es: primero *Malagueñas*, segundo *Granadinas*, tercero *Tangos*, cuarto *Gnafirras*, quinto *Soleares*, sexto *Alegrias* y séptimo *Siguirillas*. Esto lo hago del mismo modo en el flamenco fácil como en el más difícil.

202. Mi idea al dividir en dos partes, una sencilla y otra más difícil lo concerniente al flamenco ha sido con objeto de que el principiante vaya poco á poco dominando y cogiendo el compás y aire de lo más sencillo, y así, al llegar á lo más difícil, ya no es cuestión nada más que de tener ejecución, pues lo principal se ha podido zanjar.

203. Todas las observaciones hechas para el flamenco fácil encajan bien para el más difícil. Hagamos una pregunta: ¿Es verdad ó no que el flamenco cuanto más se armonice pierde más su carácter? En esto hay algo de razón para los que tal dicen, pero si el que lo toca posee una brillante ejecución y lo domina, no solo no le quita carácter sino que le engrandece.

204. Una vez dicho todo lo anterior, solo me resta indicar algunas particularidades de estos aires. Siempre han creído que el flamenco no está sujeto á regla fija, que se toca á capricho, más desde el momento que demostré que entra en música y tiene compás exacto, lo creí sujeto á todas las reglas de la misma, igual que cualquier otra obra, sea de la índole que quiera. Verdad es que debido á su ritmo extraño y libertad en la formación de sus recuerdos, se presta mucho á la fantasía del que ejecuta, más esto quiere decir que en este género se permiten y hasta *dicen* á suena bien ciertas libertades en la combinación de acentos que en obras de otra naturaleza estarían muy mal vistas.

205. Con lo dicho en el párrafo anterior y con que el que haya de interpretar este Método procure medir lo mejor posible lo que hay escrito sobre ello, es lo suficiente para aproximarse á su verdadero ritmo.

206. Sucede con el flamenco lo mismo que con los concertistas y directores de orquesta. Se oye interpretar á diez de los primeros una misma obra y cada uno da el colorido que cree conveniente según sus facultades materiales y morales, y de los Directores no digo nada, cansados estamos de oír decir: Fulano, qué gran Director es, qué colorido, qué matices hace dar á tal ó cual parte de una obra, etc.

Esto quiere decir que las mismas variaciones de flamenco, hechas por diferentes ejecutantes, cada una lleva el sello que las imprime el que las está ejecutando.

207. Muchas veces en mi vida he sido preguntado por los aficionados en qué consistía la formación de una variación para que no sobre ni falte. Nunca mejor ocasión que esta para explicarlo. Procedamos por orden.

La *Malagueña* y la *Granadina*, una expresión (expresión en música son ocho compases) ó sea una

pequeña variación puede ser de tres compases, más si queremos alargar esta misma variación hay que agregar cuatro compases más, y así sucesivamente de cuatro en cuatro.

Explicaré el por qué del aumento de cuatro en cuatro. En la *Granadina*, para llevar bien el colapás, es preciso dar dos de ellos seguidos en *si* y otros dos en *do*, volviendo otra vez a *si*, etc., etc. Si empezáramos la variación, al mismo tiempo que el primer compás que se da en *si*, entonces la primera expresión en vez de tres compases tendría cuatro, que sumados con los otros cuatro de la segunda expresión serían ocho compases, más como la variación no empieza en ese primer compás si no en el segundo, de ahí resulta que la primera expresión no tiene más que tres compases, que sumados con los cuatro de la segunda hacen siete.

De modo que una variación de *Malagueña* ó *Granadina* puede tener tres, siete, once ó quince compases, pero nunca cuatro, ocho, doce, dieciséis, etc.

208. De *Tangos*, *Guajiras*, *Soleares*, *Alegrias* y *Sigueñitas* la variación menor no puede tener menos de tres compases y para ir agrandándola es preciso aumentarla de dos en dos, ó sea: tres, cinco, siete, nueve, etc., etc.

209. Sexta en *Requiere* decir que para templar esa cuerda en este tomo se pondrá al unísono con la cuarta cuerda al aire y lo mismo sucede cuando se dice quinta en *sol*, etc., etc.

210. El principiante debe aprender bien todos los paseos y rasgueados de todas las piezas, hasta saberlos bien de memoria; así, cuando en el transcurso de una pieza encuentre que diga *Mos. Pro.*, no tiene necesidad de volver hojas y de mirar como se hace el rasqueo ó el paseo de aquélla pieza, pues estas abreviaturas quieren decir que se hagan el paseo ó el rasqueo que marca el principiante en la pieza.

211. El modo del brazo izquierdo es muy conveniente que vaya siempre lo más unido posible al cuerpo, pues de esta manera se colocará la mano en su debida forma y es casi imposible adquirir el talabano y las posiciones que al principio parecen ser dificultosas de hacer, se efectuarán con relativa suavidad teniendo la conciencia desde un principio de poner el codo como digo (*figura una. 1.*)

212. Sucede al principiante, cuando empieza á templar la guitarra, que no sabe si tiene que subir ó bajar la cuerda que está templando, puesto que su oído no tiene la suficiente práctica para saber si está alta ó baja, por cuyo motivo hago la presente aclaración.

Queremos templar la quinta cuerda y para ello es necesario, como ya llevo dicho en los párrafos 123 y 124, pisar la sexta cuerda en el quinto traste ó le subiendo ó bajando la quinta cuerda hasta ponerla al unísono con la sexta; pero á la mejora, advierto al principiante de que aun si sigue baja la quinta, la sigue subiendo hasta que por último ésta se temple. Para saber si está alta no hay más que pisar la sexta cuerda en el sexto traste y si el sonido que produce está más al unísono con la quinta que pisada en el quinto traste, no cabe duda que está alta y hay que bajarla, más si el sonido es menos unísono hay que subirla.

Para saber si está baja hay que hacer la misma operación, solo que en vez de pisar la sexta cuerda en el quinto ó sexto traste hay que pisar en el cuarto.



Segunda Parte.

GRANADINAS.

R. MARIN.

Andantino. (♩ = 138.)

GUIARRA.

RAS. S-B. Gr.

S-B. Gr. S-B. Gr. S-B. Gr. Fin.

PASEO.





A musical score for a piece titled "Paseo". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melody with eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with many accidentals and rests. Both staves end with a double bar line and the word "PASEO." written in a box.

Vivo.

The musical score for 'RAS-PAS' is presented on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melody of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment using numbers (1, 2, 3, 4) and dots to represent specific rhythmic values. Both staves conclude with the text 'RAS-PAS.'.





Tango

R. Marin

RAS. Allegro.

GUITARRA.

Gol. S-B. Gol. Gol. S-B. Gol. Gol. S-B. Gol. Gol. S-B. Gol.

Gol. S-B. Gol. Gol. Fin. PASEO...

Gol. S-B. Gol. Gol. Fin. PASEO...

RAS-PAS.

RAS-PAS.



A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with many accidentals (sharps and flats) and rests. The music is written in a simple, handwritten style.

The musical score for 'The Bird Song' is presented on two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two triplets marked with a '3' and a bracket. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with similar note values and rests. The piece concludes with a double bar line.

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is for voice and piano. The vocal line features a melody with a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of sixteenth notes in the second measure. The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems, each with a repeat sign. The first system is marked "M-C-3" and the second system is marked "M-C-3". The piano part includes a "P.A.S." marking.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is in 2/4 time. The melody is written on the top staff, and the accompaniment is written on the bottom staff. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score is for a single system, and the music is in a single key.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody is written in eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The bottom staff is a bass clef, likely for a piano accompaniment, featuring a series of numbers (2, 2, 2, 0, 0, 2, 0, 3, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 2, 2, 2, 1, 3, 1, 0, 2, 1, 2, 1, 3, 0) which appear to be a simplified notation or a specific type of figured bass. Above the top staff, there is a bracket labeled "C-3" spanning the first two measures. Above the bottom staff, there is a bracket labeled "C-3" spanning the first two measures. The title "The Rose Tree" is written in a decorative font at the top right of the page.

Handwritten musical score for piano, measures 1-4. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 4, marked with a bracket and the number 3. The left hand provides a bass line with fingerings. Both hands include the text "RAS-PAS." in measures 3 and 4. Above the right hand, the label "C-5" is written with a line pointing to the staff. Above the left hand, the label "C-5" is written with a line pointing to the staff.

Handwritten musical score for piano, measures 5-8. The right hand continues the melodic line with triplets in measures 5 and 6, marked with brackets and the number 3. The left hand continues the bass line. Both hands include the text "RAS-PAS." in measures 7 and 8. Above the right hand, the label "C-10" is written with a line pointing to the staff. Above the left hand, the label "C-10" is written with a line pointing to the staff. The label "C-5" is also written above the right hand in measure 7.

Handwritten musical score for piano, measures 9-12. The right hand continues the melodic line. The left hand continues the bass line. Both hands include the text "RAS-PAS." in measures 11 and 12.

Handwritten musical score for piano, measures 13-16. The right hand continues the melodic line with triplets in measures 13 and 14, marked with brackets and the number 3. The left hand continues the bass line. Both hands include the text "RAS-PAS." in measures 15 and 16. Above the right hand, the label "C-5" is written with a line pointing to the staff. Above the left hand, the label "C-5" is written with a line pointing to the staff.



First system, measures 1-4. Treble staff: G-6, G-8, C-3, C-2. Bass staff: G-6, G-8, C-3, C-2. Fingerings: 0, 2, 4, 3, 2, 0, 3, 2.

Second system, measures 5-8. Treble staff: G-1, G-1, C-1, C-1. Bass staff: G-1, G-1, C-1, C-1. Fingerings: 0, 2, 4, 3, 2, 0, 3, 2. Ends with 'RAS-FAS.'

Third system, measures 9-12. Treble staff: 3, 3. Bass staff: 0, 0, 3, 2, 0, 2, 5, 0, 2, 3, 2, 4, 5, 2, 0, 1, 3, 0.

Fourth system, measures 13-16. Treble staff: 3, 3, 3, 3. Bass staff: 0, 2, 0, 2, 3, 2, 0, 2, 0, 0, 2, 0, 1, 2, 0, 2, 1, 0, 2, 2, 2, 2, 2, 2. Ends with 'RAS-FIN.'

Güajiras.

R. Marin.

Allegro.

6ª en Re.

GUIARRA.

6ª en Re.

RAS. S-B Gr. S-B S-B S-B

RAS. S-B Gr. S-B S-B S-B

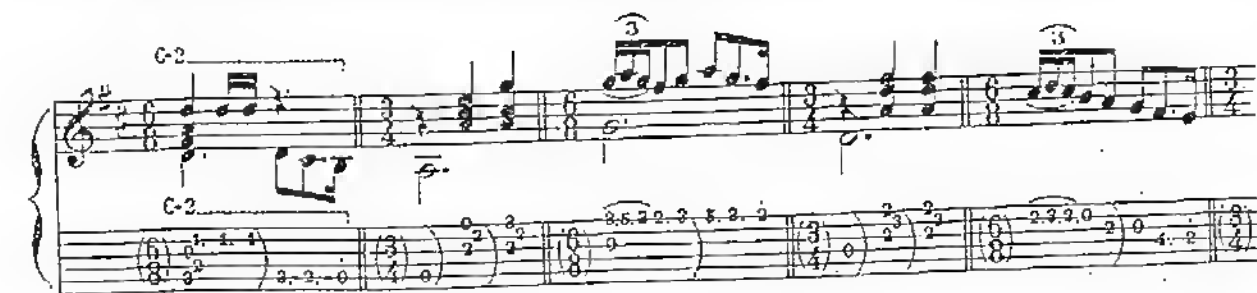
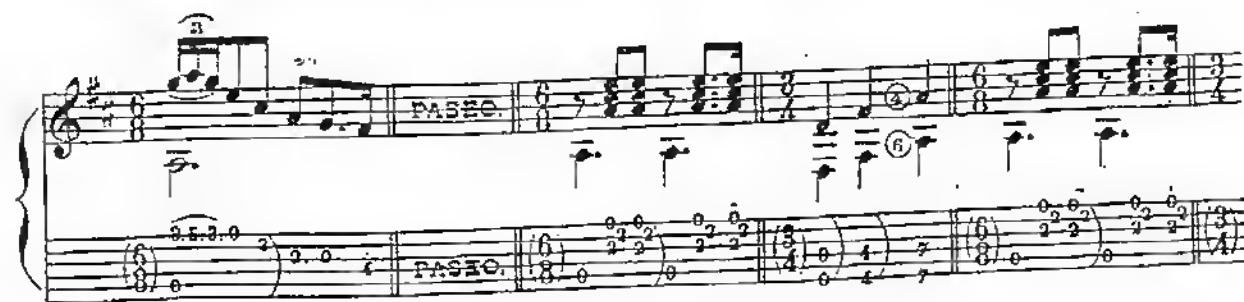
S-B Gr. S-B S-B S-B S-B Gr.

S-B Gr. S-B S-B S-B S-B Gr.

S-B S-B S-B S-B Gr. **Fin.** PASEO.

S-B S-B S-B Gr. **Fin.** PASEO.





Soleares.

R. Marin.

Allegro.

GUITARRA.

RAS. S-B S-B S-B S-B S-B S-B S-B

S-B Chor. S-B S-B S-B S-B Chor. S-B S-B S-B

PASEO

PASEO



Handwritten musical score for guitar, page 96. The score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Specific markings include 'C-3', 'C-1', 'RAS-PAS.', and 'PASO.'

System 1: Treble staff has a 'C-3' marking above the first measure and a 'C-1' marking above the fifth measure. The bass staff has corresponding 'C-3' and 'C-1' markings.

System 2: Treble staff has 'RAS-PAS.' written across the middle of the staff. The bass staff also has 'RAS-PAS.' written across the middle of the staff.

System 3: Treble staff has a 'C-3' marking above the first measure and a 'C-1' marking above the fifth measure. The bass staff has corresponding 'C-3' and 'C-1' markings.

System 4: Treble staff has a 'C-3' marking above the first measure and a 'C-1' marking above the fifth measure. The bass staff has corresponding 'C-3' and 'C-1' markings.

System 5: Treble staff has a 'C-3' marking above the first measure and a 'C-1' marking above the fifth measure. The bass staff has corresponding 'C-3' and 'C-1' markings.

Piano score for 'Alegria.' The score consists of three systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system is marked 'C-3' above the treble staff. The second system is marked 'C-1' above the treble staff. The third system ends with a double bar line and the word 'RAS.' in the right margin. The music features a rhythmic melody in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff, with various fingerings and articulations indicated.

Alegria.

R. Marin.

Presto.

GUITARRA.

Guitar score for 'Alegria.' The score is written for guitar and consists of two systems. The first system is marked 'RAS.' above the staff. The second system is marked 'RAS.' above the staff. The music features a rhythmic melody in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff, with various fingerings and articulations indicated. The score is marked 'Presto.' and 'RAS.' (Rasero).



Fin.
S-B Chor.

p

S-B S-B S-B

S-B Chor. *Fin.*

PASEO

PASEO

The musical score is written for guitar and consists of five systems. Each system has a treble staff and a bass staff. The treble staff is in the key of D major (two sharps) and common time. The bass staff shows the fretboard with numbers 1-5 indicating finger positions. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system includes a 'RAS.' (Rasgueado) instruction. The second system includes a 'RAS.' instruction. The third system includes a 'RAS.' instruction. The fourth system includes a 'RAS.' instruction. The fifth system includes a 'RAS.' instruction and a 'C-5' instruction.



First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The bass staff contains a bass line with octaves and chords. Fingering numbers (0-5) are present. Labels C-5, C-5, C-4, and C-3 are positioned above the right side of the system.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a complex bass line with many octaves and chords. A label C-2 is positioned above the left side of the system.

Third system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the complex bass line with octaves and chords.

Fourth system of musical notation. The treble staff includes triplets in the melodic line. The bass staff continues the complex bass line with octaves and chords.

Fifth system of musical notation. The treble staff includes triplets and ends with a double bar line and the word "F.A.G.". The bass staff continues the complex bass line and also ends with a double bar line and the word "F.A.G.".



The musical score for 'The Bird Song' is presented on two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with fingerings indicated by numbers 0, 2, 4, and 1. The piece concludes with a double bar line.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melody is in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is written in bass clef. The score includes a variety of musical notations: eighth and sixteenth notes for the melody, and chords and arpeggiated figures for the piano. There are several triplets marked with a '3' and a bracket. The lyrics "The Rose Tree" are written below the piano part. The score is divided into measures by vertical bar lines. The piano part includes a series of numbers (0, 2, 2, 2, 12, 12, 9, 8, 7, 7, 0, 2, 2, 2, 2, 12, 12, 9, 8, 7, 7) which likely represent fingerings or a specific type of accompaniment.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff, and the accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs). The second system continues the melody and accompaniment, with the melody staff showing various fingerings and the accompaniment staff showing a series of chords and intervals.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff, and the accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment features a simple bass line with some chords and rests.



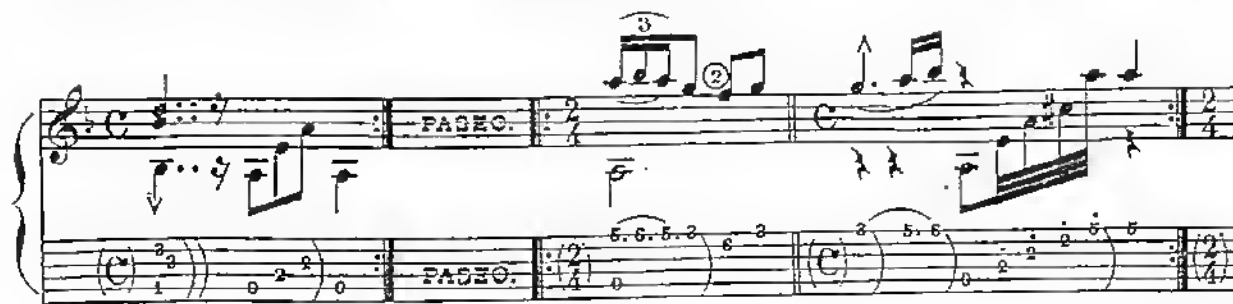
Siguirillas pequeñas.

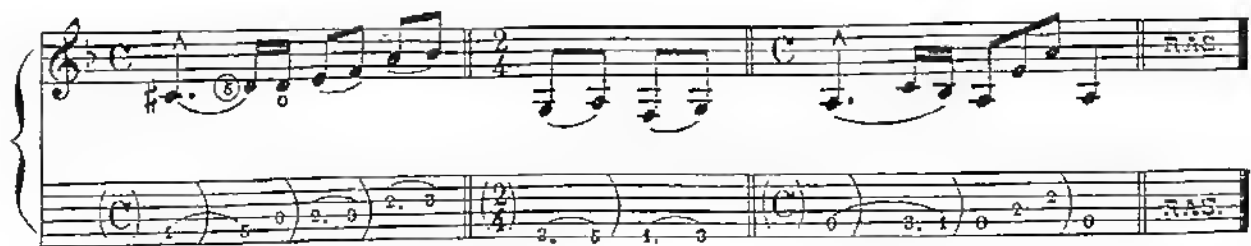
Larghetto.

R. Marin.

RAS. S-B. Gr. S-B. PASEO
 GUITARRA. RAS. S-B. Gr. S-B. PASEO







Malagueñas

RAFAEL MARIN.

Pr: 2 Ptas.

Propiedad.

Andantino.

RAS.

GUITARRA.

The musical score is written for guitar in 3/4 time, marked 'Andantino'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various guitar techniques indicated by 'Gol.' (golpe) and 'Gr.' (gracia). The first system starts with a 'RAS.' (rasgueado) instruction. The second system includes 'S-B' (susto) markings. The third and fourth systems continue the melodic and harmonic development of the piece.

Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B Gol. Gr. *Fin.*

Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B Gol. Gr. *Fin.*

PASEO

PASEO!



R. M. 1.

COPIA de mano izquierda sola.

PASEO.

COPIA de mano izquierda sola.

PASEO.



The image displays a page of musical notation for a guitar piece. It consists of a treble staff and a bass staff, both with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings. The piece is divided into several measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others featuring more straightforward melodic lines. The notation is written in a style typical of guitar sheet music, with a focus on clarity and ease of reading for the performer.

M-C-5

FASEO.

ff

M-C-5

FASEO.

C-3

C-1

C-3

C-1

M-C-5

C-5

M-C-5

C-5

FASE.

FASE.

Granadinas

RAFAEL MARÍN.

Pr: 3 Ptas.

Propiedad.

Larghetto.

Introducción.

Vivo.



First system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a series of eighth-note chords. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords. A bracket connects the two staves. The word *dim:* is written below the lower staff.

Second system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a series of eighth-note chords. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords. A bracket connects the two staves. The word *Allegro.* is written above the upper staff. The word *PASEO* is written below the upper staff. The word *Fin.* is written above the lower staff. The word *Fin. PASEO* is written below the lower staff.

Third system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a series of eighth-note chords. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords. A bracket connects the two staves.

Fourth system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a series of eighth-note chords. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords. A bracket connects the two staves.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is for the vocal melody, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. A triplet of eighth notes (C5, D5, E5) is marked with a "3" above it. The melody continues with a quarter note F#5, a quarter note E5, a quarter note D5, and a quarter note C5. A double bar line follows. The second part of the melody starts with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. A double bar line follows. The final part of the melody consists of a quarter note G5, a quarter note F#5, a quarter note E5, and a quarter note D5. The bottom staff is for the guitar accompaniment, written in bass clef. It begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The accompaniment starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A triplet of eighth notes (C3, D3, E3) is marked with a "3" below it. The accompaniment continues with a quarter note F#3, a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. A double bar line follows. The second part of the accompaniment starts with a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F#3, and a quarter note G3. A double bar line follows. The final part of the accompaniment consists of a quarter note G3, a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3. Above the top staff, the text "RAS: Gol. Gr." is written. Above the bottom staff, the text "RAS: Gol. Gr." is written.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff, with lyrics 'The Rose Tree' and 'The Rose Tree' placed above the notes. The second system continues the melody, with lyrics 'The Rose Tree' and 'The Rose Tree' placed above the notes. The score is written in a style typical of early 20th-century sheet music, with a focus on the melody and lyrics.

Musical score for "Paseo" in G major, 9/4 time. The score is for two parts: a vocal line (Soprano/Alto) and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Andante". The score is divided into two systems. The first system includes a "Gol. Gr." (Gloria) section and a "Fin." (Finale) section. The second system includes a "PASEO." (Paseo) section. The piano accompaniment features a prominent bass line with octaves and a melody in the right hand. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Vivo.

The musical score is for a piece titled "Vivo." It is written for a single melodic instrument (treble clef) and a bass instrument (bass clef). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody in the treble staff consists of eighth notes, while the bass line consists of eighth notes and rests. The bass staff also contains a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some notes beamed together.

dolce

The musical score is written for piano and consists of three systems. Each system contains a treble staff and a bass staff, connected by a brace. The first system is marked *dolce*. The melody in the treble staff is composed of eighth notes, while the bass staff features a line of fingerings (1, 2, 3) with slurs. The second system continues this pattern. The third system introduces dynamic markings, with *p* (piano) and *f* (forte) indicated. It also includes a section labeled "RAS-FAS" in the treble staff. The bass staff continues with complex fingerings and slurs. The notation is handwritten and includes many slurs and fingerings.



First system of musical notation for piano. The treble staff features a melody with triplets and a fermata, marked with a piano (*p.*) dynamic. The bass staff contains a bass line with a C-5 chord marking and a 'PASEO.' section. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Second system of musical notation for piano. The treble staff continues the melody with a five-measure rest and a fermata. The bass staff includes a bass line with a C-5 chord marking and a 'PASEO.' section. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Third system of musical notation for piano. The treble staff begins with a 'Vivo.' tempo marking and continues the melody. The bass staff contains a bass line with a 'PASEO.' section. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Fourth system of musical notation for piano. The treble staff features a melody with triplets and a fermata, marked with a piano (*p.*) dynamic. The bass staff contains a bass line with a C-5 chord marking and a 'PASEO.' section. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

The musical score for 'Vivo' from 'The Merry Widow' is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, marked 'Vivo'. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features several triplet figures. The bass line is written in bass clef and consists of a single note, C, marked with a fermata. The second system continues the melody, which includes a sequence of eighth notes and a final triplet. The bass line continues with a sequence of eighth notes and a final triplet. The tempo 'Vivo' is indicated above the first measure of the second system.

[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The top system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff, with chords indicated by letters C5, C8, and C7 above the staff. The bottom system features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line is written on a single staff, with chords indicated by letters C5, C8, and C7 above the staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains three measures of music, each with a melodic line and a bass line. The first measure is marked 'C-3' and 'M-C-4'. The second measure is marked '3'. The third measure is marked '5'. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains three measures of music, each with a melodic line and a bass line. The first measure is marked 'C-3' and 'M-C-4'. The second measure is marked '3'. The third measure is marked '5'. The score is written in a style that is common in early 20th-century music education materials, with a focus on simple, repetitive patterns.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a half note. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, some beamed together, and a half note. The word "PASAD" is written in a box in the upper staff.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef and contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a half note. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, some beamed together, and a half note.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef and contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a half note. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, some beamed together, and a half note. The word "PASAD" is written in a box in the upper staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a half note. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, some beamed together, and a half note. The word "PASAD" is written in a box in the upper staff. The word "Vivo" is written above the staff. The word "ff" (fortissimo) is written below the staff.

C-7 C-8

ff

C-7 C-8

C-7 *Vivo.*

f

C-7

C-5

C-5

R.A.S.

R.A.S.



Tangos.

Propiedad.

RAFAEL MARIN.

Pr: 5 Ptas.

Nº 1.

Allegro.

GUIARRA.

RAS. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol.

RAS. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol.

gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. Fin. PASEO

gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. Fin. PASEO

M-C-2

M-C-2

C-3

C-3

M-C-2

Vivo.

PASEO.

M-C-2

PASEO.

C-2

M-C-5

PAS-PAS.

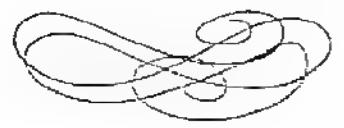
C-2

M-C-5

PAS-PAS.

M-C-6 C-5 C-4 M-C-5 M-C-5

M-C-6 C-5 C-4 M-C-5 M-C-5



The musical score for 'The Bird Song' is presented in two systems. The first system features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff, with a large bracket on the left side. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The accompaniment is written on a single staff below the melody, consisting of a series of eighth and sixteenth notes. The second system features a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff, with a large bracket on the left side. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The accompaniment is written on a single staff below the melody, consisting of a series of eighth and sixteenth notes.

The musical score for "The Rose Tree" is presented in two systems. The first system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a single line, featuring a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a bracket. The second system is a bass clef staff, also in common time, with a key signature of one sharp. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a bracket. The score is labeled 'M.C. 9' at the end of both systems.

7

M-C-2

M-C-2

C-3

C-3

RAS.

RAS.

Nº 2.

RAS. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol.

RAS. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol.

G-1

G-1

PASEO

Fin.

Fin.

PASEO





The musical score for 'The Bird Song' is presented on two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff is in bass clef and features a bass line with many beamed sixteenth notes, suggesting a fast, rhythmic accompaniment. The music is written in a single system.

Musical score for "PASSEO." in 3/4 time. The score is written for piano and voice. The piano part begins with a key signature change to one sharp (F#) and includes a section labeled "PASSEO." with a key signature change to one sharp (F#). The vocal line is written in treble clef and includes a key signature change to one sharp (F#).

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is divided into three measures, each labeled with a measure number (C-3, C-4, C-5) above the staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The bass staff features a simple accompaniment pattern, primarily using quarter and eighth notes. The overall tempo is marked 'Moderato'.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is for the vocal melody, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into two measures, each labeled with a chord: C7 and G8. The vocal melody is written in a treble clef, and the piano accompaniment is written in a bass clef. The piano part features a prominent bass line with eighth and sixteenth notes, and a treble line with chords and single notes. The overall style is that of a vintage sheet music publication.

128

Nº 3.

PASEO.

First system of musical notation for 'PASEO.' The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains four measures of music, each featuring a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music, primarily consisting of whole and half notes with some rests.

Second system of musical notation for 'PASEO.' The system consists of two staves. The upper staff continues the melody with four measures of triplet eighth notes. The lower staff continues the bass line with four measures of music, including some rests and eighth notes.

Third system of musical notation for 'PASEO.' The system consists of two staves. The upper staff has four measures, with the first three containing triplet eighth notes and the fourth containing a single eighth note. The lower staff has four measures, with the first three containing eighth notes and the fourth containing a single eighth note. There are markings 'M.C.2' above and below the fourth measure of each staff.

Fourth system of musical notation for 'PASEO.' The system consists of two staves. The upper staff has four measures of triplet eighth notes. The lower staff has four measures of music, including eighth notes and rests.



First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a triplet of eighth notes, followed by eighth and sixteenth notes, and then a section marked '1^a' and '2^a' with further eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of numbers: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 3, 0, 2, 2, 0, 1, 2, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1, 0, 0, 0, 0, 0, 3, 2.

Second system of musical notation. The upper staff continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The lower staff continues with the sequence of numbers: 0, 2, 2, 0, 1, 2, 0, 0, 0, 0, 0, 7, 7, 7, 7, 7, 5, 7, 4, 5, 2, 4, 0, 2.

Third system of musical notation. The upper staff includes a section labeled 'C-5' and 'RAS-PAS.' followed by eighth notes. The lower staff includes the sequence of numbers: 0, 2, 2, 0, 2, 0, RAS-PAS., 0, 0, 2, 0, 2, 2, 0, 0, 0, 0, 4, 4, 2, 4, 2, 0, 2.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues with the sequence of numbers: 0, 2, 1, 0, 0, 0, 4, 2, 4, 0, 2, 0, 2, 0, 3, 2, 0, 2, 4, 1, 2, 4, 2, 0, 0, 2, 0, 4, 2.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains the first two measures of the melody and the first two measures of the bass line. The second system contains the next two measures of the melody and the next two measures of the bass line. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line is written in bass clef. The score includes chord markings 'C-5' and 'C-7' above the respective measures. The melody features eighth and sixteenth notes, while the bass line consists of whole and half notes with fingerings indicated by numbers 0, 1, 2, and 3.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is for the vocal melody, written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is for the piano accompaniment, written in bass clef. The music is in 2/4 time. The vocal melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system shows the vocal melody in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody begins with a C5 note, followed by a series of eighth and quarter notes, ending with a final C5 note. The second system shows the piano accompaniment in treble clef, featuring a series of chords and arpeggiated figures, with a final C5 note. The score is marked with 'C-5' and 'F.A.B.' at the end of each system.

"Los Tientos"

TANGO.
Propiedad.

RAFAEL MARIN.
Pr. 1.50 Ptas.

Allegro vivo.
PASEO.

Nº 4.
GUITARRA.

PASEO

The musical score is written for guitar in 2/4 time, key of D major (indicated by two sharps). The tempo is 'Allegro vivo' and the mood is 'PASEO'. The score is divided into four systems. The first system is labeled 'Nº 4. GUITARRA.' and 'PASEO'. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody is written on a single staff, with a bass line indicated by a double bar line and a 'PASEO' label. The second system continues the melody. The third system includes a 'C-7' chord marking. The fourth system includes a 'C-5' chord marking. The score features various musical notations including triplets, slurs, and fingerings.

The musical score is written for guitar and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#).
 - **System 1:** Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a bass line with chords labeled C-3 and C-5.
 - **System 2:** Treble staff continues the melodic line. Bass staff has chords labeled C-7 and C-5.
 - **System 3:** Treble staff features a triplet of eighth notes. Bass staff has a 'PASEO' section and a triplet of eighth notes.
 - **System 4:** Treble staff has a triplet of eighth notes. Bass staff has a 'PASEO' section and a triplet of eighth notes.
 - **System 5:** Treble staff has a triplet of eighth notes. Bass staff has a 'PASEO' section and a triplet of eighth notes.

M-C-4

M-C-4

C-7

C-7

C-5

M-C-2

FASEO.

FASEO.

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in F# major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff.
 - System 1: Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. Bass staff has a simple accompaniment with whole and half notes. Chord 'M-C-4' is indicated.
 - System 2: Similar melodic and accompaniment patterns. Chord 'M-C-4' is indicated.
 - System 3: Treble staff features more complex melodic runs. Bass staff continues the accompaniment. Chord 'C-7' is indicated.
 - System 4: Continuation of the melodic and accompaniment themes. Chord 'C-7' is indicated.
 - System 5: The final system. Treble staff has a melodic line with triplets. Bass staff has a simple accompaniment. Chords 'C-5' and 'M-C-2' are indicated. The system ends with a double bar line and the word 'FASEO.' written twice.

The musical score is written for guitar and consists of five systems. Each system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The bass staff contains numerical fretting instructions (0-7) and chord labels (C-5, C-7, C-8, C-3). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and the word "FASCO." in the final measure of each system.



Güajiras.

Propiedad.

RAFAEL MARIN.
Pr. 2.50 Ptas.

Allegro.

6ª en Re.

GUITARRA.

RAS. gol. S-B 5 gol. S-B gol. S-B

gol. Gr. Pin. PASEO

gol. Gr. Pin. PASEO

M.C. 2

M.C. 2

M.C. 2 M.C. 5 M.C. 7

M.C. 2 M.C. 5 M.C. 7

C. 2



First system of musical notation for piano. The right hand staff contains a melodic line with eighth notes and a triplet. The left hand staff contains a bass line with a triplet of eighth notes. The system includes a repeat sign and the text "RAS-PAS." written above the right hand staff.

Second system of musical notation for piano. It continues the melodic and bass lines with triplets and a repeat sign. The text "RAS-PAS." is also present above the right hand staff.

Third system of musical notation for piano. It features triplets in the right hand and a melodic line. The left hand has a bass line with a triplet. The system includes a repeat sign and the text "M.C.2." written above the right hand staff.

Fourth system of musical notation for piano. It features triplets in the right hand and a melodic line. The left hand has a bass line with a triplet. The system includes a repeat sign and the text "PASO." written above the right hand staff.

M-C-2 M-C-7

f f

PASEO

C-9

C-7

PASEO

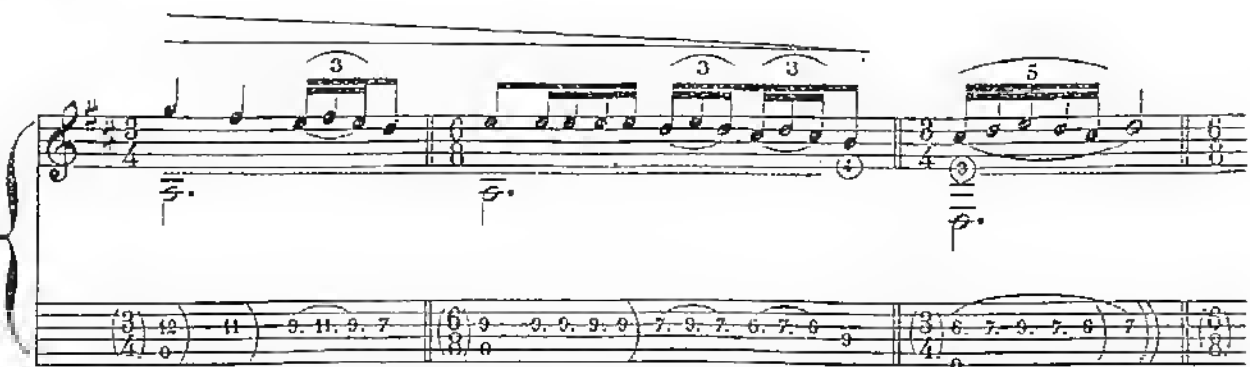


M-C-2 M-C-2 C-2

M-C-2 C-2

ar. PAS-PAS.

COPLA.



First system of musical notation. The treble clef staff features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and a circled 4. The bass clef staff contains a bass line with a circled 4 and a circled 6. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation. The treble clef staff begins with the word "PASSE" and continues with a melody. The bass clef staff also begins with "PASSE" and contains a bass line. Above the treble staff, the markings "M-C 2" and "C-5" are present. Above the bass staff, the markings "M-C 2" and "C-5" are also present. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and a circled 4. The bass clef staff contains a bass line with a circled 4 and a circled 6. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff begins with the word "Vivo." and continues with a melody. The bass clef staff also begins with "Vivo." and contains a bass line. The word "RAS-PAS." appears in the treble staff. The system concludes with a double bar line.

ff

M.C-5

M.C-10

M.C-2

M.C-10

M.C-2

muy vivo.

RAS. gol. S-B gol. S-B gol. Gr.

RAS. gol. S-B gol. S-B gol. Gr.



Soleares.

Propiedad.

RAFAEL MARÍN.

Pr: 3.50 Ptas.

Allegro.

GUITARRA.

The musical score is written for guitar in 3/4 time. It consists of four systems of music. Each system has a treble and bass staff. The notation includes various guitar-specific symbols: 'RAS.' (rasgueo), 'S-B' (saca-banda), 'Chor.' (chord), 'Gr.d' (gracia), 'Gol.' (golpe), and 'Fin' (final). The first system starts with a 'RAS.' and 'S-B' in the treble and 'RAS.' and 'S-B' in the bass. The second system continues with 'Gr.d' and 'S-B'. The third system features a series of 'Gol.' and 'S-B' patterns. The fourth system concludes with 'Gol.', 'S-B', and 'Chor.' leading to a 'Fin'.

PASEO

The musical score for 'PASEO' is written for piano and guitar. It consists of five systems of music. Each system has a piano part on the left and a guitar part on the right. The piano part is written in treble clef, and the guitar part is written in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The guitar part includes a 'PASEO' label and a 'PASEO.' label. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction and a guitar entry. The second system continues the melody with a piano accompaniment. The third system features a piano solo with triplets and a guitar accompaniment. The fourth system continues the piano solo with a guitar accompaniment. The fifth system concludes the piece with a piano solo and a guitar accompaniment.



M-C-5

f $\bar{\sigma}$.

M-C-5

0 2 3 2 3 2 0 2 2 0 1 5 5 5 5 5 0 5 1 2 0 1

The image shows a musical score for a piece titled "Vivo". It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment using numbers (2, 0, 1, 3, 1, 0, 2, 0, 0, 0, 1, 3, 1, 0, 2, 1, 0, 2, 2, 0, 2, 2, 3, 2, 0, 2, 0, 0, 0, 2, 2, 2, 0). Above the top staff, the word "Vivo" is written. Above the bottom staff, the word "Vivo" is also written. There is a large brace on the left side of the staves. A small "5" is written above the final measure of the top staff.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system shows the vocal melody in a treble clef and the piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line consists of a series of eighth notes, while the piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and accompaniment, with the vocal line ending on a final note. The piano accompaniment includes fingerings (1, 2, 3) and a '2' indicating a second ending or a specific fingering technique.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble clef staff with a melody of eighth notes and a bass clef staff with a simple accompaniment of quarter notes. The second system features a treble clef staff with a melody of eighth notes and a bass clef staff with a more complex accompaniment involving triplets and sixteenth notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

First system of musical notation. The upper staff features a series of eighth-note chords, with a bracket labeled "C-3" above the final group. The lower staff contains a sequence of numbers: 3, 2, 3, 3, 0, 3, 3, 3, 0, 0, 6, 2, 2, 2, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 2, 2, 2, 4, 4, 4. The numbers are grouped by vertical lines and some are enclosed in parentheses.

Second system of musical notation. The upper staff continues the eighth-note chord pattern. The lower staff contains the following numbers: 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 2, 2, 2, 4, 4, 4, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 2, 2, 2.

Third system of musical notation. The upper staff continues the eighth-note chord pattern, with a bracket labeled "C-1" above the final group. The lower staff contains the following numbers: 4, 4, 4, 4, 4, 4, 2, 2, 2, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 2, 2, 2, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4.

Fourth system of musical notation. The upper staff features eighth-note chords, with a bracket labeled "C-5" above the first group and "C-3" above the last group. The word "Vivo." is written above the staff. The lower staff contains the following numbers: 4, 4, 4, 2, 2, 2, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0. The word "Vivo." is also written above the lower staff.



C-1

ritard.

PASEO.

This system contains the first two staves of the piece. The upper staff is in treble clef and begins with a C-1 fingering. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, followed by a section marked 'PASEO.' with circled fingerings (2, 4, 2, 4, 3). The lower staff is in bass clef and starts with a C-1 fingering. It contains a bass line with octaves and some chords, also marked 'PASEO.' with circled fingerings (5, 12, 12, 12, 12, 12, 10, 7, 10).

C-7 C-5 C-3

C-7 C-5 C-3

This system contains the third and fourth staves. The upper staff continues the melodic line with various fingering changes indicated by brackets (C-7, C-5, C-3). The lower staff continues the bass line with similar fingering changes (C-7, C-5, C-3) and includes some triplet markings.

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff features a more complex melodic line with some rests and slurs. The lower staff continues the bass line with various fingering changes and includes some triplet markings.

C-3

RAS-PAS.

C-3

RAS-PAS.

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff begins with a 'RAS-PAS.' section, followed by a melodic line with circled fingerings (2, 3, 2, 3, 2, 3). The lower staff also begins with a 'RAS-PAS.' section, followed by a bass line with circled fingerings (4, 2, 4, 3, 5, 5, 5, 5, 7, 6, 9, 8).

C-8.....

f *p*

C-8.....

C-2.....

p

C-2.....

p

C-5.....

p

C-5.....

FASEO.

FASEO.



The musical score is organized into five systems, each with a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Some systems include text like "RAS-PAS.", "Vivo.", and "FASEO.".

System 1: The treble staff features a melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff includes fingerings (8, 7, 5, 0, 2, 1, 3, 2, 0, 2, 3, 2, 5, 0, 2, 4, 2) and a "C-3" marking.

System 2: The treble staff includes the text "RAS-PAS." and an accent (^). The bass staff includes fingerings (0, 4, 2, 4, 0, 2, 0, 2, 1, 0, 2, 1, 0, 2, 3, 2, 0, 0, 2, 0) and a "RAS-PAS." marking.

System 3: The treble staff includes an accent (^). The bass staff includes fingerings (2, 0, 2, 1, 2, 1, 0, 0, 2, 1, 0, 0, 2, 1, 0, 2, 0, 1, 2, 0, 1, 2, 1, 0).

System 4: The treble staff includes the text "FASEO.", "Vivo.", and a "C-2" marking. The bass staff includes fingerings (0, 2, 1, 0, 0, 0, 2, 0, 2, 1, 0, 3, 1, 2, 1, 3, 2, 0, 0, 0, 3) and a "C-5" marking.

System 5: The treble staff includes an accent (^). The bass staff includes fingerings (2, 2, 2, 3, 0, 0, 2, 3, 2, 0, 3, 2, 0, 3, 1, 0, 0, 0, 2, 3, 0, 0, 2).

The musical score for 'The Bird Song' is presented on two staves. The upper staff features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth-note chords, each consisting of four notes, which are grouped into measures. The lower staff is a single-line bass staff with a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with a '0' and others with a '2', possibly indicating fingerings or specific articulations. The overall style is that of a traditional musical manuscript.

The second system of the musical score for 'The Merry-Go-Round' consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melody of eighth and sixteenth notes, with a 'C-4' marking above the staff. The lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a bass line with a 'C-4' marking above the staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

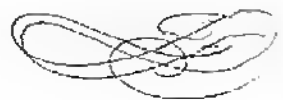


The image displays four systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble staff and a bass staff. The notation includes chords, scales, and fingerings.

- System 1:** The treble staff features a series of eighth-note chords, with a bracket indicating a C-5 chord. The bass staff shows a sequence of chords, with a bracket indicating a C-5 chord.
- System 2:** The treble staff continues the eighth-note chord sequence. The bass staff shows a sequence of chords, with a bracket indicating a C-5 chord.
- System 3:** The treble staff continues the eighth-note chord sequence. The bass staff shows a sequence of chords, with a bracket indicating a C-7 chord.
- System 4:** The treble staff continues the eighth-note chord sequence. The bass staff shows a sequence of chords, with a bracket indicating a C-8 chord.

The musical score is divided into four systems, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various rhythmic values, fingerings, and articulation marks.

- System 1:** The treble staff features a series of eighth-note chords. The bass staff contains a complex sequence of fingerings: 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 2, 2, 2, 0, 0, 0, 10, 10, 10, 10, 10, 10, 10, 10.
- System 2:** The treble staff continues with eighth-note chords. The bass staff has fingerings: 13, 13, 13, 13, 13, 13, 12, 12, 12, 10, 10, 10, 0, 0, 0, 2, 2, 2, 4, 4, 4.
- System 3:** The treble staff shows a change in articulation with a 'p.' (piano) marking. The bass staff includes fingerings: 0, 0, 0, 2, 2, 2, 4, 4, 4, 0, 0, 0, 2, 2, 2, 4, 4, 4, and a final section with 0, 2, 1, 0, 2, 1, 0, 2, 1, 0.
- System 4:** The treble staff features a series of chords with fingerings 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5. The bass staff has fingerings: 0, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7.



G-3
 p.
 G-3
 G-1
 Vivo.
 p.
 G-1
 Vivo.
 p.
 PASEO.
 f.
 C-5
 G-4
 G-5
 C-7
 C-5
 G-4
 G-5
 C-7
 M-C-9
 ff
 M-C-9
 C-4
 C-4

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system introduces a 'Vivo.' tempo change. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a 'PASEO.' section with a more rhythmic melody. The fifth system includes a 'ff' (fortissimo) section with a powerful melodic line. The notation is detailed with fingerings and articulation marks.

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and the word "RAS." in both staves.

System 1: Treble staff begins with a melodic line, followed by a section marked "RAS-PAS." and a final melodic phrase. Bass staff has a simple accompaniment.

System 2: Treble staff continues the melodic line, followed by a section marked "PASCO." and a final melodic phrase. Bass staff has a simple accompaniment.

System 3: Treble staff continues the melodic line, followed by a section marked "PASCO." and a final melodic phrase. Bass staff has a simple accompaniment.

System 4: Treble staff continues the melodic line, followed by a section marked "PASCO." and a final melodic phrase. Bass staff has a simple accompaniment.

System 5: Treble staff continues the melodic line, followed by a section marked "PASCO." and a final melodic phrase. Bass staff has a simple accompaniment.



La Rosa.

Propiedad.

RAFAEL MARIN.

Pr: 3 Ptas.

GUITARRA.

Presto.

RAS. S-B. Chor. Gr.d. S-B. Chor.

RAS. S-B. Chor. Gr.d. S-B. Chor.

Gr.d. S-B. Chor. S-B. Chor. Fin.

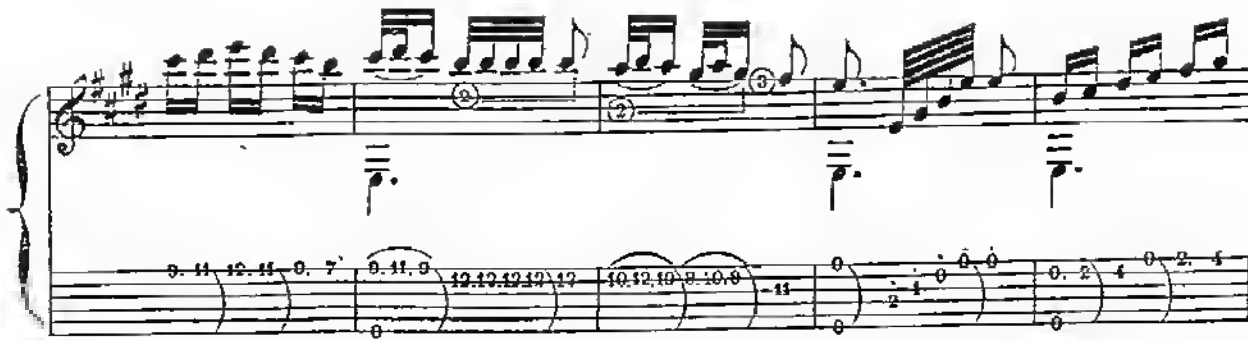
Gr.d. S-B. Chor. S-B. Chor. Fin.

C-6 C-7

C-6 C-7

C-6 C-7

C-6 C-7



M-C-4 C-2

This system contains the first four measures of the piece. The treble clef staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. Measures 1 and 2 feature a descending eighth-note scale starting on G4, with fingerings 2, 1, 4, 2, 2 indicated. Measures 3 and 4 continue the scale. The bass clef staff shows the guitar's harmonic structure with fret numbers 6, 7, 5, 7, 5, 7, 0, 1, 0, 2, 4, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2. Above the staff, a bracket labeled 'M-C-4' spans measures 1-4, and another bracket labeled 'C-2' spans measures 3-4.

C-2

This system contains measures 5 through 8. The treble clef staff continues the eighth-note scale. Measures 5 and 6 have fingerings 2, 1, 4, 2, 2. Measures 7 and 8 have fingerings 2, 1, 4, 2, 2. The bass clef staff continues the harmonic structure with fret numbers 0, 2, 1, 0, 0, 0, 5, 2, 4, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 0. Above the staff, a bracket labeled 'C-2' spans measures 5-8.

M-C-4 C-5

This system contains measures 9 through 12. The treble clef staff continues the eighth-note scale. Measures 9 and 10 have fingerings 2, 1, 4, 2, 2. Measures 11 and 12 have fingerings 2, 1, 4, 2, 2. The bass clef staff continues the harmonic structure with fret numbers 3, 2, 2, 2, 0, 2, 0, 1, 0, 0, 2, 1, 0, 1, 0, 1, 0, 2, 1, 0, 0, 0. Above the staff, a bracket labeled 'M-C-4' spans measures 9-12, and another bracket labeled 'C-5' spans measures 11-12.

M-C-4

This system contains measures 13 through 16. The treble clef staff continues the eighth-note scale. Measures 13 and 14 have fingerings 2, 1, 4, 2, 2. Measures 15 and 16 have fingerings 2, 1, 4, 2, 2. The bass clef staff continues the harmonic structure with fret numbers 9, 10, 7, 0, 5, 7, 0, 2, 0, 1, 0, 0, 7, 9, 5, 7, 4, 5, 0, 0. Above the staff, a bracket labeled 'M-C-4' spans measures 13-16.



The musical score is written for piano and guitar. It consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) for the piano and a single staff for the guitar.

- System 1:** The piano part begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The guitar part is in standard tuning. The first measure of the guitar part is marked with a "G-2" and a bracket. The piano part has a treble clef and a key signature of three sharps. The first measure of the piano part is marked with a "G-2" and a bracket.
- System 2:** The piano part continues with a treble clef and a key signature of three sharps. The first measure of the piano part is marked with a "G-2" and a bracket. The guitar part has a treble clef and a key signature of three sharps. The first measure of the guitar part is marked with a "G-2" and a bracket. The system ends with a double bar line and the word "R.A.S." written below the staff.
- System 3:** The piano part continues with a treble clef and a key signature of three sharps. The first measure of the piano part is marked with a "G-2" and a bracket. The guitar part has a treble clef and a key signature of three sharps. The first measure of the guitar part is marked with a "G-2" and a bracket. The system ends with a double bar line and the word "R.A.S." written below the staff.
- System 4:** The piano part continues with a treble clef and a key signature of three sharps. The first measure of the piano part is marked with a "G-2" and a bracket. The guitar part has a treble clef and a key signature of three sharps. The first measure of the guitar part is marked with a "G-2" and a bracket. The system ends with a double bar line and the word "R.A.S." written below the staff.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melody is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four measures. The piano accompaniment is written in a single line with numbers 0-7, indicating fingerings. The first measure of the piano part has a 7 in the first position and a 6 in the second position. The second measure has a 7 in the first position and a 5 in the second position. The third measure has a 2 in the first position and a 2 in the second position. The fourth measure has a 4 in the first position and a 2 in the second position.

The musical score for 'The Bird Song' is presented on two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melody of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with various rests and notes, including a triplet of eighth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

[illegible]

M-C-4

First system of music, measures 1-4. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including two triplet markings (3). The bass clef staff contains a bass line with octaves and chords. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

M-C-4

Second system of music, measures 5-8. The treble clef staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff continues the bass line with octaves and chords. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

C-4

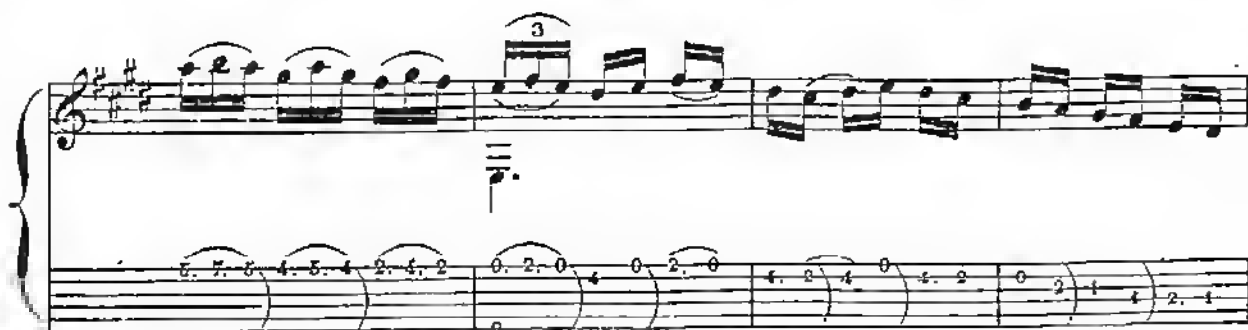
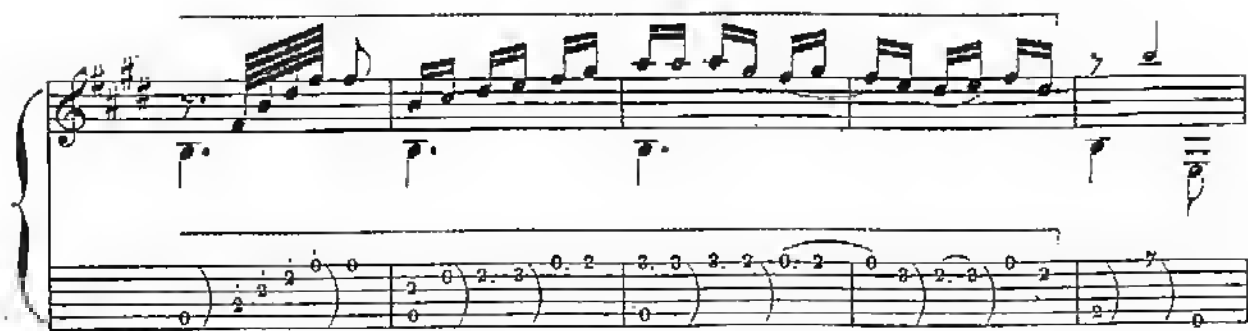
Third system of music, measures 9-12. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with octaves and chords. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

C-4

C-2

Fourth system of music, measures 13-16. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with octaves and chords. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

C-2



[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the treble staff featuring a melody in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody starts with a quarter note G, followed by eighth notes A and B, and a quarter note C. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes G, B, and D. The second system continues the melody, which includes a repeat sign and a key signature change to C major (no sharps or flats). The melody is marked with 'C-2' and 'C-4' above the staff, indicating the pitch classes. The bass staff continues with the harmonic accompaniment, marked with 'C-2' and 'C-4' below the staff.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains the vocal melody in treble clef and the piano accompaniment in bass clef. The vocal line is in G major (one sharp) and 2/4 time. The piano accompaniment features a simple harmonic pattern. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The piano part includes fingerings (1-2, 3-4, 5) and breath marks (indicated by a 'v' symbol) for the right hand. The score is labeled 'C-2' at the end of each system.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff, with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass line is written on a single staff, with a bass clef and a key signature of one sharp. The melody includes triplets and circled numbers 1 through 7. The bass line includes circled numbers 1 through 7. The second system features a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written on a single staff, with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass line is written on a single staff, with a bass clef and a key signature of one sharp. The melody includes circled numbers 1 through 7. The bass line includes circled numbers 1 through 7.

First system of musical notation. The treble staff contains a melody with eighth-note patterns. The bass staff contains a bass line with fingerings (1, 2, 3, 4) and a C-4 label. Above the treble staff, a bracket labeled C-9 spans the first two measures, and a bracket labeled C-7 spans the next two measures. Above the bass staff, a bracket labeled C-4 spans the first two measures, and a bracket labeled C-2 spans the next two measures.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melody. The bass staff continues the bass line with fingerings (2, 3, 4, 1, 2, 3, 4). Above the treble staff, a bracket labeled C-4 spans the first two measures, and a bracket labeled C-2 spans the next two measures. Above the bass staff, a bracket labeled C-4 spans the first two measures, and a bracket labeled C-2 spans the next two measures.

Third system of musical notation. The treble staff features a series of triplets (3) and a C-2 label. The bass staff features a series of triplets (3) and a C-2 label. Above the treble staff, a bracket labeled C-2 spans the first two measures. Above the bass staff, a bracket labeled C-2 spans the first two measures. The bass staff also contains a series of numbers: 17, 17, 15, 15, 14, 14, 13, 13, 11, 11, 9, 9, 7, 7, 5, 5, 4, 4.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melody. The bass staff continues the bass line with fingerings (2, 2, 0, 0, 4, 4, 2, 2, 0, 0, 2, 2, 1, 1, 4, 4, 0, 0, 2, 2). Above the treble staff, a bracket labeled C-2 spans the first two measures. Above the bass staff, a bracket labeled C-2 spans the first two measures. The system ends with a double bar line and the text "R.A.S."



Siguirillas Gitanas.

Propiedad.

RAFAEL MARIN.

Pr: 2.50 Ptas.

Andante.

GUITARRA.

FIN-RAS.

PASEO

PASEO

PASEO

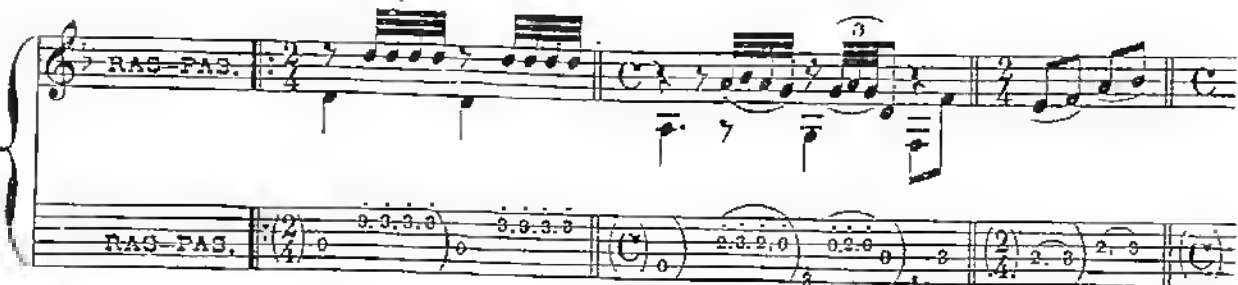
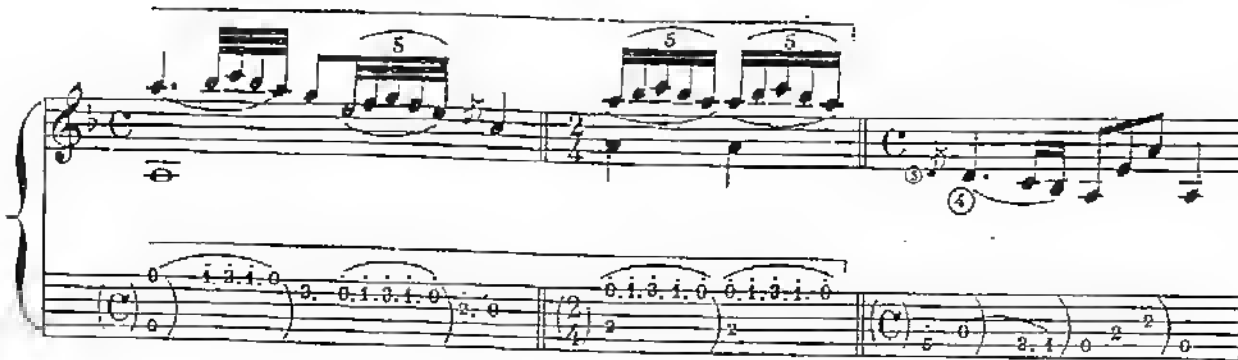




M-C-5



M-C-5



First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a 'PASO' section. The bass staff contains a bass line with a 'PASO' section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.

Second system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a 'C-6' section. The bass staff contains a bass line with a 'C-6' section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.

Third system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a 'RAS-PAS' section. The bass staff contains a bass line with a 'RAS-PAS' section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a 'C-3' section. The bass staff contains a bass line with a 'C-3' section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.



PASSEO.

PASSEO.

Cambio. Allegro.
RAS. S-B

Cambio. Allegro.
BAS. S-B

Gr. gol. PASEO

DE-QUINTANA.

Adagio.

FIN. RAS. gol. gol.

DE-QUINTANA.

Adagio.

FIN. RAS. gol. gol.



gol. gol. FIN-RAS.

PARA-SERRANAS.

RAS. S-B. Gr. gol. gol. gol. gol.

RAS. S-B. Gr. gol. gol. gol. gol.

FIN-RAS.
PASEO.

FIN-RAS.
PASEO

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a series of eighth notes, followed by a measure with a 2/4 time signature, and then continues with eighth notes and a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and uses a simplified notation system with numbers (0, 2, 3) and dots to represent notes. It includes a 2/4 time signature and a common time signature (C). The piece concludes with a double bar line.

[illegible]

Musical score for 'RAD-FIN.' featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bass staff contains a bass line with fingerings (1-3, 2-5, 3-5, 3-5, 3) and includes a section with a 2/4 time signature. The piece concludes with a double bar line and the text 'RAD-FIN.'.



TERCERA PARTE

SECCIÓN ÚNICA

CAPÍTULO PRIMERO

De los términos flamencos.

213. Como quiera que en esta tercera parte emplearé muchos términos desconocidos para algunos de los acompañamientos de cantos y bailes, he creído conveniente establecer el presente capítulo, explicando aquéllos y otros varios, propios de la música, que no sean ignorados por mis lectores.

214. *Tobillo*: llaman así al escenario, y cuando es un torcedo del trabajo suelen emplear el sobriquet de *putillado*.

215. *Tocador* es el guitarrista y *tocho* la guitarra.

216. *Tonpas*: en general son las piezas que se ejecutan en el escenario, bien sean solares, malagueñas, etc., etc.

217. *Temple* á la afinación ó templado en la guitarra, y en el canto cuando el que vaya á cantar empieza á hacer modulaciones hasta que llega á la *tonada*, ó *tono*, es decir, á que le marque el *tono* en que está lo que vaya á cantar. Estas modulaciones se hacen al pasar del *tono* fundamental y de su dominante.

218. *Paseo*: en la guitarra es el intermedio entre cada *tono* y variación, ó entre rasgueos y variación, y todas las piezas tienen el suyo correspondiente al *tono*; en el baile es una especie de descanso del que baila para prepararse á entrar en alguno por último, ó sirve á veces de recurso al bailarín para recordar lo que sigue.

219. *Sabio*: llaman así á las salidas de *tono* por supecho, y los acompañamientos de los cantantes. Cuando el guitarrista empieza á preparar la guitarra para acompañar al que canta, siempre pregunta en qué *tono* va á cantar y éste contesta en el tres con el canto, etc., según sus facultades. Esto quiere decir que la palabra *tono*, entre ellos, es el traste donde se pone la caja artificial, y una vez colocada ésta en su sitio, sólo tienen dos nombres para diferenciar, y son, *por arriba* y *por arriba*; *avilón*, es *la mayor* y *por arriba*, *la menor*, ó *ni mayor á menor*.

220. *Trino*: suelen aplicar esta palabra al *trémolo*, llamando á éste *apagado*, y á los *llorados*, *trinos*.

221. *Punteo* á todo lo *apagado*; así es que para decir «canto usted una copla con la guitarra», dirán: «*puntee* usted una copla».

222. *Coplas* á los cantares, y *salida* á todo principio de cantar.

223. *Fercio* á la distancia que separa un *cambio de tono* á otro *tono*.



224. *Queo* es una especie de soniquete que suelen dar en los tercios.
225. *Jaleo* es lo que pudiéramos llamar alegrar á quien canta, baila ó toca, siempre con frases más ó menos ingeniosas. Se ha llamado, ó todavía se llama, *jaleo* por Andalucía al cante por *soleares*, y aun al baile por *alegría*.
226. *Jipío*; esta palabra casi siempre he visto que la han tomado en otro sentido que el dado en el flamenco. Muchos creen que *jipío* es cuando empieza el que canta á dar el temple y los jay!; pero en términos flamencos por *jipío* se entiende cuando el cantador no toma aliento en toda una copla, y entonces se dice que la ha cantado de un *jipío*, ó de varios si en el transcurso ha tomado aliento varias veces. Como se ve, la diferencia de una acepción á la otra es bastante considerable.
227. *Salida* en el baile es el momento en que el bailar ó bailaora se levanta del asiento y hace los primeros movimientos.
228. *Explante* á las nuevas figuras que hace quien baile entre la salida y la variación, siendo muy diversos.
229. *Falseta* en el baile es una serie de movimientos bastante diferente á los *explantes*, pues los movimientos de éstos casi siempre tienen la misma forma de entrada, y además que son figuras muy cortas, mientras que en la *falseta* son muy variadas las entradas de figura y son bastante largas.
230. *Remate* es la terminación del baile; éstos no son muy variados, pues casi todos terminan dando una ó dos vueltas.
231. *Caida*; consiste en tirarse el bailador al suelo y de costarlo, siendo *sencilla* cuando lo efectúa de un solo lado, y *doble* cuando lo hace con los dos, siendo bastante difícil, pues hay que levantarse con bastante presteza.
232. *Boigato*; consiste en hincar alternativamente las rodillas; los hay sencillos y dobles y éstos suelen emplearse mucho en los *explantes* y también en los *remates*.
233. *Escobiza sencilla*; es una de las figuras que se hacen en el baile, produciendo con los piés un sonido muy parecido al de una escoba cuando barre (de ahí el nombre); produciendo solamente el sonido con la planta de los piés.
234. *Escobiza doble*; es lo mismo que la anterior, pero en su ejecución entran la *punta* y *tacón* de la bota. Los remates suelen hacerlos, cuando es hombre el que baila, con *caídas*, bien dobles ó sencillas.
235. *Cantar gitano*; palabra empleada por los cantadores para expresar la *mejor* interpretación de los cantes cuando éstos se hacen bien y no se emplea *dije* alguno.
236. *Cantar agachonao*; cuando la interpretación de los cantes deja bastante que desear, siendo poco adecuados al asunto y teniendo un *deje* que pudiéramos llamar *casero*.

CAPÍTULO II

Acompañamiento de cantes y bailes.

237. Mi objeto al poner los acompañamientos de algunos cantes y bailes no es otro que prevalezcan éstos, pues veo con disgusto que de algunos años á esta parte la afición los va perdiendo por completo, motivado á la falta de los buenos artistas que los dominaban por completo.
238. En los acompañamientos de bailes me limito á poner algunos de *palillos* (castañuelas), por ser los similares del flamenco; y al mismo tiempo, por razones que voy á exponer.

En varias ocasiones de mi vida he sido invitado á *juergas*, *reuniones*, *soirées* (como se las quiera llamar), que se han celebrado en casas particulares, y después de haber ejecutado en la guitarra cuanto humanamente he podido ó sabido, y después de los plácemes, que la mayoría de las veces suelen ser hijos de la buena educación más que del entusiasmo, he visto una ó más niñas preparadas con sus *palillos* y puestas en jarras, como diciendo: ¡venga de ahí, maestro! Ver esto y decir entre mi «plancha tenemos», todo fué uno. Efectivamente, me han dicho maestro (dirigiéndoseme la mamá ó papá), si usted fuera tan amable que tocara unos *panaderitos* ó unas *manchegas*, etc., etc.

Hay que ver como decrece el entusiasmo desde el momento que se contesta que no sabe tocar nada de cuanto se le pide. Seguro que pierde uno el cincuenta por ciento á los ojos de aquéllos que creen sólo por el mero hecho de que se sabe manejar algo la guitarra, que se está obligado á saber tocar en un momento determinado hasta el *Himno de Riego*.

Por las razones expuestas, creo no está de más el que yo indique dichos acompañamientos con el objeto de que sean aprendidos por la afición y no se haga mal papel en un acto como el anteriormente dicho.

239. Al hacer los acompañamientos de los bailes de *palillos* no caeré en la tentación de hacerlos en debida regla, esto es, armonizándolos; pues además de hacerse muy difíciles (por el *aire* tan violento que llevan algunos), tienen el inconveniente de que con el repiqueo de los *palillos*, quedan cubiertos por completo los sonidos de la guitarra, y por lo tanto sería trabajar sin lucimiento. Creo, por lo tanto, emplear el medio más sencillo y que mejor resultado me ha dado siempre: llevar sólomente el canto.

240. No pongo acompañamiento de los verdaderos bailes flamencos, porque con limitarse á tocar cuanto llevo hecho de ellos, es lo suficiente.

Así como los bailes de *palillos* tienen sus toques fijos, los bailes flamencos, no siempre se bailan á capricho.

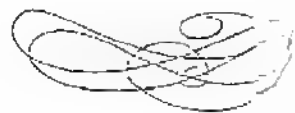
241. Los verdaderos bailes flamencos son muy reducidos; pues si bien han bailado algunos *guajiras*, *suleares* y *siguirillas*, han tenido que abandonarlos poco á poco, puesto que todos ellos se reducian á repetir las mismas figuras y posiciones que se hacen en las *alegrías*, y como los *aíres* de ellos eran bastante más lentos que el de ésta, de ahí que resultase mucho más monótono y menos airoso que las dichas *alegrías*. Además tenemos el *zapateado* de Cádiz y los *tangos*, que como llevo dicho no los considero dentro de este género, y sin embargo, en unión de las *alegrías*, son los tres que se conceptúan como flamencos. Los demás son similares.

242. Para acompañar el baile de *alegrías* se empieza rasgueando, y después el cantador *sale* con una copla: la bailadora ó bailador hace su *salida* y empieza á bailar. Una vez terminado el canto, la bailadora hace un movimiento con el cuerpo, casi imperceptible, pero lo suficiente para que el que toca comprenda que el que baila quiere entrar en *falseta* (variación), y entonces el que acompaña empieza una variación que ejecuta las veces que quiera, ó bien la enlaza con otra, y así sucesivamente, hasta que el bailador por otro movimiento demuestra que quiere cante, y entonces el que toca hace unos tiempos de rasguco y seguido lo que llaman el *remate de falseta*.

Una vez terminado éste, vuelven á cantar, y luego se hacen otras variaciones, hasta que el bailarín dice, «vámonos», y con unos tiempos de rasguco termina el baile.

Este baile es el principal de los tres antes dichos: porque el *zapateado*, aunque es muy difícil, sólo lo bailan los hombres, y aunque ha sido bailado por varias mujeres, tuvieron que vestir el traje de hombre.

243. En cuanto al *tango*, hay quien adquiere el nombre de *tanguero*, ó *tanguera*, porque son una especialidad en este baile: pero lo general es bailar las *alegrías*, aunque todos saben bailar más ó menos bien el *tango*.



Los *tingüeras* suelen, por lo general, ser entre los flamencos lo que los *excentricos* en el Circo, los que hacen todo con sus contorsiones y sus cantares más ó menos intencionados, y por cuya razón se les da un nombre bastante raro, que en la jerga de ellos quiere decir *gracioso, chaffin*, y éstos son escasos. Además de los bailes y cantos suelen hacer especie de pantominas, bastante divertidas, ridiculizando á cantadores, bailarines, toreros, etc.

Con los *tingos* está pasando hoy una cosa muy curiosa: parece que Madrid tiene fiebre de aquéllos, de modo que día y á toda hora, no se oye cantar otra cosa, y por lo mismo no pasan veinticuatro horas sin que sufran alguna alteración, y si algo imposible seguir tanta variación, el principiante debe apenarse de los acompañamientos que le pongo, pues sobre éstos están basados los demás.

Para acompañar el baile de *tingo*, todo se reduce á efectuar los rasgueos y cuando quien baile pida *hacerse*, hasele. Para acompañar el canto, se hace en la forma que indico.

241. En las *moleduras*, *graculinas*, *mandados* y *¡heros*, el que acompaña debe limitarse á esperar que el cantador varíe de *tercio*, pues como estos cantos no tienen regla fija, puesto que cada uno de los que lo cantan lo adornan según sus facultades, dando á dichos *tercios* la extensión que creen conveniente, es así que el oficio del acompañante no es otro que esperar y estar á tiempo para los cambios de posturas.

242. En las *potencios*, las entradas de los *tercios* tienen que ser muy á tiempo, tanto en el canto como en el baile. Para bailar la *potencia*, su *aire* es mucho más vivo que para cantar.

243. Los *colifloros* es el *canto* y la *potencia* más justo que hay, pues siempre sus *tercios* son iguales, aunque cada día varíe, y tanto es así que no se la puede quitar ni poner una sola *nota*, lo que daría por resultado un gran desahujado, pues los que *cantasen*, *bailasen* ó *tocasen*, cada uno á su lado.

244. Las *volutas* son muy fáciles de acompañar, mas si no se sabe cantar á tiempo en el cambio de *tercio*, siempre se hacen difíciles, por lo tanto, el principiante, debe ensayarlo muy bien con el fin de acertar cuando haya de hacer dicho cambio.

245. Los *serenos* tienen un *canto* especial como heya dicho, mas que cante flamenco parece un *canto* que sólo su acompañamiento es, imitando tocando el *paseo* de las *sopabillos*, y en cuanto el cantador que toca la *espeja*, se hace el acompañamiento que indico.

246. El *Palo del Fillo*, la *Caba de Fillo* y el *Palo de Toloche*, tienen sus tiempos fijos, y el acompañante sabe bien que hace lo que se marcan en el acompañamiento de cada uno. Su compás es como el de las *sabanas*, sólo que su *aire* es más lento, y mientras el que canta se prepara para hacer el *tenque* y la *señal*, el que acompaña está tocando *Solea* y.

247. La *Caba del Viento Palo* la considero para el que necesité acostumbrado al acompañamiento de estos cantos, más difícil que todo lo demás, pues siendo libre en su formación, el que canta da los *tercios* á su antojo y con la duración que crea conveniente, limitándose el que acompaña á estar muy atento á los cambios.

248. El *Túle* este baile sigue siempre el mismo tema, hasta que la bailadora pide la terminación, y entonces no hay más que aligerar el *aire* cuanto se pueda y con esto finaliza. En el *Bolero-Ingles* pasa igual que con el anterior. Con el *Vito*, lo mismo se repite muchas veces, hasta que la bailadora pida la *cola*, la que se hará muy rápida.

249. El *Bolero robado* se toca, hasta donde dice *Bolero seco*, tantas veces seguidas como líneas quieran hacer los que bailen; y al querer tocar el *Bolero seco*, se tocará primero todo el *Robado*, y luego se sigue sin repetición todo el *Seco*.

CAPÍTULO III

De varios particulares.

253. He puesto los acompañamientos de cantes muy sencillos, para que el principiante se confunda lo menos posible; y además porque la estructura de estos *cantes* se presta poco á floreos.

254. En los acompañamientos de la *Caña del Fillo*, *Polo de Fillo*, *Polo Tobalo* y *Serranus*, se verán unos números grandes entre los compases, y quiere decir que estos se harán seguidos tantas veces como indique el número.

255. En la *Caña de Curro Paula*, he puesto una cruz en medio de dos compases, y es que estos se han de repetir varias veces, hasta que el cantador varíe de *tercio*.

256. Las *malagueñas*, *jambango* y *tungos* llevan un número al principio de cada compás, y se debe hacer éste tantas veces como marque el número.

He puesto la *granadina* como se canta, y sobre ella puede el principiante tomar la base para el acompañamiento de las *malagueñas*, *jambango* y *jabera*, pues tienen el mismo corte todas.

257. Se habrá observado que los cambios en las posiciones de los *Polos* y *Cañes* vienen á ser iguales: más sin embargo de ello, al hablar con cualquier *flamenco* de estos acompañamientos, lo creen muy difícil, y sería pedirles hacer castillos en el aire.

Los *cantadores* han sido siempre los que han dado la fama á los *tocadores*, pues si aquellos se les ocurre decir que *fidano* tora bien, es lo suficiente con esto para que estos se pongan en alto grado, mas hoy ya no sucede tanto á causa de los pocos que van quedando que canten bien.

Es curioso ver que, al equivocarse el cantador ó bailador, han de volver la cara y mirar al tocador indicando el error que ha padecido, y el público no inteligente en estos espectáculos opina casi del mismo modo que los primeros, siendo así que, si se analiza detenidamente, el tocador es el peor retribuido, peor mirado, etc., etc.; pero que suele ser por lo general la parte más saliente y principal de todo un *tablado*.

258. Cien no estará de más una ligera idea de las cualidades mas importantes que ha de tener la *bailadora* y *bailador*.

259. La mujer para que sea buena bailadora, lo que más la adorna es tener buenos brazos, es decir, mover éstos con mucha soltura y sin que se vea en ellos agarramiento de alguna especie; y toda su buena figura consiste que de cintura para arriba sean sus movimientos flexibles y que no haya rigidez en los *explantos* cuando mueva las *caderas*. La buena *bailadora* sólo mueve éstas, mientras las demás partes del cuerpo quedan sin movimiento. Una cara picaresca y un cuerpo bonito y flexible, hacen que con poco trabajo resulte buen efecto.

La *bailadora* que se propone á efectuar con los pies trabajo que más bien es de hombre, lleva mucho perdido, pues al hacer cuenta con aquellos, pierden el cuerpo y los brazos toda su gracia; es, se *contrae* y los brazos se *vuen* á los esfuerzos hechos con un ejercicio que no es adecuado á su sexo.

260. El baile en el hombre difiere bastante de la anterior, pues el de éste es casi todo con los pies: no



queriendo decir con esto que abanadone los brazos, pero que la forma de manejarlos debe ser diferente á la mujer, pues resultaría algo afeminado el mismo brazo.

262. Para terminar, réstame decir á mis lectores, que siendo la índole de esta obra explicar lo más posible todo lo que se refiere al *flamenco*, ha sido la causa de poner en ella muchas curiosidades que al oírse de boca de éstos tal vez no se hubiesen entendido, ó por lo menos la interpretación hubiera sido distinta.

Al mismo tiempo soy el primero en reconocer que muchas explicaciones no guardan la clasificación necesaria en la obra: unas, debido á la precipitación de la tirada, y otras á que se me han ido ocurriendo después de hechas las páginas consiguientes, máxime que se trata de una publicación completamente nueva en el género flamenco, y no existir textos de consulta.



NOTA. Todos los ejemplares llevarán la firma del autor, sello de la Administración, número de orden y contrasello, sin cuyo requisito se considerarán falsificados: siendo perseguidos los tenedores de los mismos por el autor, ante los tribunales, en virtud de los artículos de la Ley que amparan á este.

La Administración.

GRABADOR DE MÚSICA

Pascual S. González

Paseo de San Vicente, 10.

LIBRANTE-LITÓGRAFO

Enrique Nieto.

Escalinata, 23.

IMPRESOR

Paulino Olmo.

Nave de Tolosa, 7.

Acomptos. de algunos Cantes.

GRANADINA.

Andante. En la torre e la bela _____ en la torre e

GUITARRA.

la be . la _____ hay una cam - pana e pla -

- ta cuando suenan sus metale 'e _____ isen que vi -

- va Grana . da _____ con toito su jarra . ba - le _____

RAS.

RAS.



MALAGUEÑA.

Andante.

GUITARRA.

Allegretto.

FANDANGO.

TANGO - TIENTOS.

Allegro.

GUITARRA.

The musical score is written for guitar in 2/4 time, marked 'Allegro.' It consists of four systems of two staves each. The first staff of each system is in treble clef, and the second is in bass clef. The first system begins with a 'RAS.' (rasgueado) instruction. The second system includes fingerings (1, 2) and accents. The third system also includes fingerings. The fourth system ends with 'RAS.' instructions on both staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.



SOLEARES.

Allegro.

GUITARRA.

RAS. S-B Chor. Gr-d S-B Chor.

Gr-d C-S S-B Chor. Gr-d

Gr-d C-2 S-B Chor. Gr-d

C-1 S-B Chor. Gr-d FIN.

C-1 S-B Chor. Gr-d FIN.

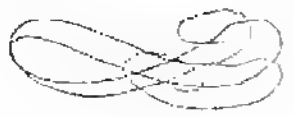
D. C.

PETENERA.

Andante.

GUITARRA.

The musical score for guitar, titled "PETENERA.", is written in 3/4 time and marked "Andante." It consists of four systems of two staves each. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords. There are several "C-1" markings above the staves, indicating specific chords or techniques. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the lower staff of the fourth system.



SEVILLANAS.

Allegro.

GUITARRA.

RAS. gol. Gr. gol. Gr. gol. Gr. gol. Gr.

gol. Gr. gol. Gr. C-2 gol. Gr. gol. Gr.

C-3 gol. Gr. gol. Gr. C-5 gol. Gr. gol. Gr.

C-3 gol. Gr. C-5 gol. Gr. gol. Gr.

gol. Gr. gol. Gr. #

Se repite desde la S hasta la # dos veces mas.

gol. Gr. gol. Gr. #

Se repite desde la S hasta la # dos veces mas.

SERRANAS.

Andante.

PASEO.

GUITARRA.

The musical score is for guitar, titled "SERRANAS." and "Andante." It is in 2/4 time and consists of four systems. The first system is labeled "PASEO." and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system is labeled "C-3" and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The third system is labeled "PASEO." and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The fourth system is labeled "PASEO." and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

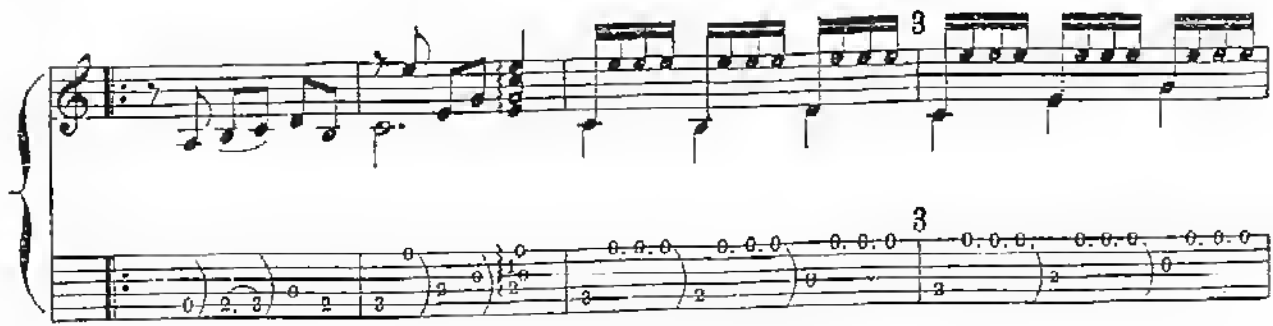


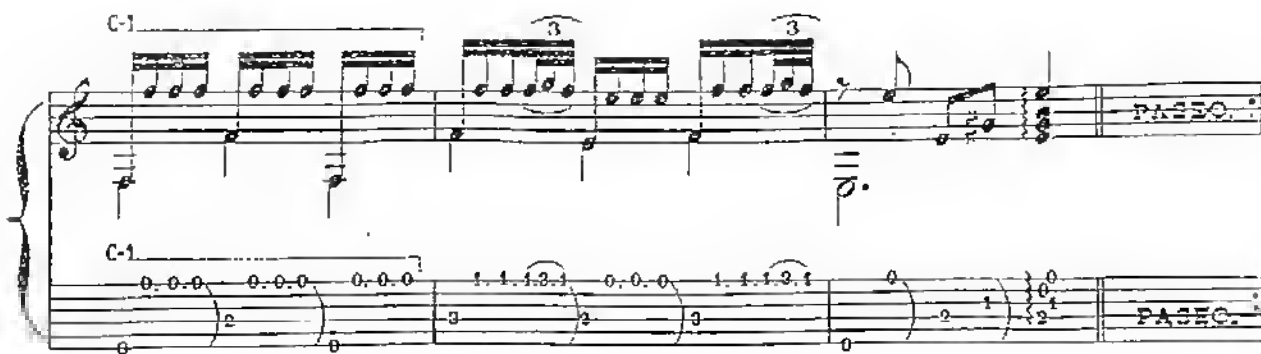
ACOMPANAMIENTO DE LA CAÑA DEL FILLO.

Andante.

GUITARRA.

The image displays a guitar accompaniment for the piece "La Caña del Fillo". It is written for guitar in 3/4 time, marked "Andante". The score is organized into four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff featuring a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a pattern of eighth notes and rests, including a triplet of eighth notes. The second system continues the melody and bass line. The third system introduces a section labeled "C-1" and "C-3" above the treble staff, indicating a change in the melody. The fourth system concludes with a section labeled "Fin de la salida." and "PASEO." in the treble staff, and a final bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, triplets, and dynamic markings.





POLO DEL FILLO.

Andante.

INTRODUCCIÓN.

Andante.

INTRODUCCIÓN.

C-3

S-B

Chor.

S-B

Chor.

R.M.I.-



The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. Each system has a treble clef on the left and a bass clef on the right, connected by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and triplets. The first system shows a melodic line in the treble and a bass line with triplets. The second system features a more complex melodic line with triplets and a bass line with triplets. The third system includes a section marked 'Fin-Introducción. POLO Y MACHO. PASO.' with a key signature change to one flat (B-flat) and a time signature change to 3/4. The notation continues with a melodic line and a bass line with triplets.

Fin-Introducción.
POLO Y MACHO.
PASO.

Fin-Introducción.
POLO Y MACHO.
PASO.

C-1

PASEO.

C-3 S-B Cher.



POLO-TOBALO.

Andante.

INTRODUCCIÓN.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked with "C-1" and "C-3". The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note patterns and triplets, marked with "C-1" and "C-3".

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked with "C-1" and "C-3". The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note patterns and triplets, marked with "C-1" and "C-3". The system concludes with a double bar line and the word "FASCO." in both staves.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked with "3 veces." and "3". The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note patterns and triplets, marked with "3 veces." and "3".

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked with "C-3" and "C-1". The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note patterns and triplets, marked with "C-3" and "C-1". The system concludes with a double bar line and the word "FASCO." in both staves.



3 veces.

PASEO.

C-3 C-1

C-3 C-1

RAS.

CAÑA DE CURRO PAULA.

Andante.

ENTRADA.

First system of musical notation for guitar. The treble staff contains a series of chords and melodic fragments, including a triplet of eighth notes. The bass staff features a sequence of chords, some marked with '0' (open strings) and '2' (second fret). A 'C-1' marking is present above the treble staff.

Second system of musical notation for guitar. The treble staff includes a triplet of eighth notes and a section labeled 'Fin de la entrada.' followed by a 'PASO.' section. The bass staff contains chords with '0' and '2' markings, and a 'PASO.' section. A 'C-1' marking is present above the treble staff.

Third system of musical notation for guitar. The treble staff includes a triplet of eighth notes and a section labeled 'Fin de la entrada.' followed by a 'PASO.' section. The bass staff contains chords with '0' and '2' markings, and a 'PASO.' section. A 'C-1' marking is present above the treble staff.

Fourth system of musical notation for guitar. The treble staff includes a triplet of eighth notes and a section labeled 'Fin de la entrada.' followed by a 'PASO.' section. The bass staff contains chords with '0' and '2' markings, and a 'PASO.' section. A 'C-1' marking is present above the treble staff.



Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two systems of staves. The top system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and bar lines. There are also some handwritten annotations above the staves, including "C-3" and "S-B".

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two systems of music. The first system is for the vocal parts, labeled "S-B." (Soprano and Bass) and "Chor." (Chorus). The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics "The Rose Tree" are written below the staff. The second system is for the piano accompaniment, also labeled "S-B." and "Chor.". The piano part is written on a grand staff with a treble and bass clef. The lyrics "The Rose Tree" are written below the staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for guitar. The top staff is a treble clef staff with a melody. The bottom staff is a six-string guitar staff with fret numbers and a bass line. The melody includes a triplet and a C-1 chord. The bass line includes fret numbers and a C-1 chord.

SEVILLANAS.

CANTES.

Allegro.

GUITARRA.

RAS. gol. Gr.

The first system of guitar music is written for guitar. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro.' The music is in 2/4 time. The first staff is labeled 'RAS.' and 'gol. Gr.' and contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff is also labeled 'RAS.' and 'gol. Gr.' and contains a series of eighth and sixteenth notes. The music is written in a style that suggests a specific guitar technique, possibly rasgueado.

gol. Gr. COPLA. $\frac{3}{4}$

gol. Gr. COPLA. $\frac{3}{4}$

The second system of guitar music is written for guitar. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro.' The music is in 2/4 time. The first staff is labeled 'gol. Gr.' and 'COPLA. $\frac{3}{4}$ ' and contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff is also labeled 'gol. Gr.' and 'COPLA. $\frac{3}{4}$ ' and contains a series of eighth and sixteenth notes. The music is written in a style that suggests a specific guitar technique, possibly rasgueado.

Gr. gol. Gr. gol. Gr.

Gr. gol. Gr. gol. Gr.

The third system of guitar music is written for guitar. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro.' The music is in 2/4 time. The first staff is labeled 'Gr.' and 'gol. Gr.' and contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff is also labeled 'Gr.' and 'gol. Gr.' and contains a series of eighth and sixteenth notes. The music is written in a style that suggests a specific guitar technique, possibly rasgueado.

C-2 gol. Gr. C-2 gol. Gr.

C-2 gol. Gr. C-3 gol. Gr.

The fourth system of guitar music is written for guitar. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro.' The music is in 2/4 time. The first staff is labeled 'C-2' and 'gol. Gr.' and contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff is also labeled 'C-2' and 'gol. Gr.' and contains a series of eighth and sixteenth notes. The music is written in a style that suggests a specific guitar technique, possibly rasgueado.



gol. Gr. Desde la 8 hasta la 8 se repite dos veces.

gol. Gr. Desde la 8 hasta la 8 se repite dos veces.

Final. Chor. Desde la 8 hasta la 8 se repite dos veces.

Final. Chor. Desde la 8 hasta la 8 se repite dos veces.

BAILETE INGLES.

Andantino.

Two systems of musical notation for a piano piece. The first system has a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with fingerings (0, 5, 0, 5, 0, 9, 1, 6, 2, 4, 2, 1, 2, 1, 0, 1, 3, 0, 2, 2). The second system continues with similar patterns and includes a "D.C." (Da Capo) instruction at the end of the bass staff.

MANCHEGAS.

Presto.

Two systems of musical notation for "MANCHEGAS". The first system is marked "Presto." and includes "RAS." (Rasgueado) and "Gr." (Gracia) markings. The second system continues with similar patterns and includes "S-B" (Sordano-Batido) markings.



Fin.

Fin.

Desde la S hasta la
se repite dos veces.

VITO.

Allegro.

MATEN AL TORO

First system of music for 'MATEN AL TORO'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has two first endings (1. and 2.) and then continues with a series of eighth notes, some beamed together, and a final triplet. The bass staff has two first endings (1. and 2.) and then continues with a series of eighth notes, some beamed together, and a final triplet. The key signature is one sharp (F#).

CODA.

Second system of music for 'CODA.'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a series of eighth notes, some beamed together, and a final triplet. The bass staff has a series of eighth notes, some beamed together, and a final triplet. The key signature is one sharp (F#).

Third system of music for 'CODA.'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a series of eighth notes, some beamed together, and a final triplet. The bass staff has a series of eighth notes, some beamed together, and a final triplet. The key signature is one sharp (F#).

PETENERA.

Allegro.

Fourth system of music for 'PETENERA.'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a series of eighth notes, some beamed together, and a final triplet. The bass staff has a series of eighth notes, some beamed together, and a final triplet. The key signature is one sharp (F#).



The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time, featuring a melody with various note values and rests, including a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is in 3/4 time, with a bass line that includes a triplet of eighth notes. The second system continues the vocal and piano parts, with the vocal line ending on a final note and the piano accompaniment concluding with a final chord. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 3/4.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system features a treble clef and a 6/8 time signature. The melody is written on a single staff, with a triplet of eighth notes marked '3' and a measure rest. The bass line is indicated by a brace on the left. The second system continues the melody and bass line, with a measure rest and a final triplet. The score is labeled 'M.C-7' and 'C-8'.

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 4/4 time. The score is written for piano (p) and includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece consists of two staves of music. The first staff contains the main melody, which begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff contains the bass line, which begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The piece concludes with a double bar line.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a melody with various ornaments, including grace notes and slurs, and is marked with fingerings (1-4) and breath marks. The lower staff is in bass clef, providing a harmonic accompaniment with a simple bass line and chords, also marked with fingerings. The piece concludes with a double bar line.

First system of musical notation for guitar, measures 1-4. The treble clef staff contains a melody with a triplet of eighth notes in measure 1 and a half note in measure 2. The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in measure 1 and a half note in measure 2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes fingerings (1-4) and a 'M.C. 7' marking above the staff.

Second system of musical notation for guitar, measures 5-8. The treble clef staff contains a melody with a triplet of eighth notes in measure 5 and a half note in measure 6. The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in measure 5 and a half note in measure 6. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes fingerings (1-4) and a 'M.C. 7' marking above the staff.

Andantino. SOLEA DE ARCAS.

Third system of musical notation for guitar, measures 9-12. The treble clef staff contains a melody with a triplet of eighth notes in measure 9 and a half note in measure 10. The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in measure 9 and a half note in measure 10. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes fingerings (1-4) and a '6ª en Be.' marking to the left of the staff.

Fourth system of musical notation for guitar, measures 13-16. The treble clef staff contains a melody with a triplet of eighth notes in measure 13 and a half note in measure 14. The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in measure 13 and a half note in measure 14. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes fingerings (1-4) and a '6ª en Be.' marking to the left of the staff.





A musical score for guitar. The top staff uses a treble clef and contains several measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bottom staff uses a bass clef and contains fret numbers (0, 2, 3, 1, 2, 3, 0) grouped by parentheses, indicating fingerings or specific techniques like bends or slides. A "C-3" label is present above the final measure of both staves.

Allegretto. *JO LÉ!*

5. 5. 5.

3 0 1. 2 5 2. 5. 2. 1. 2. 1 0. 1. 0 3 1. 2. 1

BOLERO-ROBADO.

Allegro.

GUITARRA.



BOLERO-SECO.





PANADEROS.

Allegro.

GUITARRA.

The musical score is written for guitar in 3/4 time, marked 'Allegro'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system includes a bracketed 'GUITARRA.' label. The notation features various guitar-specific symbols such as natural harmonics (indicated by a circle with a dot), fret numbers (0-12), and fingering numbers (1-4). The key signature has two sharps (F# and C#). The piece concludes with a double bar line and repeat signs.



First system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melody with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with similar note values. Above the upper staff, the marking "M-C-2" is written. Above the lower staff, the marking "M-C-2" is also written. There are some circled numbers in the upper staff, including a circled 2.

Second system of the musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain complex rhythmic patterns, possibly chords or arpeggios. Above the upper staff, the markings "RAS.", "gol.", "S-B", "S-B", "gol.", "S-B", "S-B", "gol.", "S-B", and "S-B" are written. Above the lower staff, the markings "RAS.", "gol.", "S-B", "S-B", "gol.", "S-B", "S-B", "2 gol.", "S-B", and "S-B" are written. A circled 2 is also present above the lower staff.

Third system of the musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The upper staff contains a melody. Above the upper staff, the markings "gol." and "S-B Fin." are written. Above the lower staff, the markings "gol." and "S-B Fin." are also written.

Fourth system of the musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain a continuous melody. There are no markings above this system.

Fifth system of the musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The upper staff contains a melody. Above the upper staff, the markings "gol." and "S-B" are written. Above the lower staff, the markings "RAS.", "gol.", and "S-B" are written.



gol. S-B

RAS.

M-C-9

Los pedidos
AL AUTOR

ó á su Administrador

EJEMPLAR DE LUJO, PTAS. 30.

Exijase al comprar este método un vale
que dará derecho para cuatro consultas con
el autor en la adimón, Moratin 7. Madrid.

Esta obra es propiedad de su autor, y nadie, sin su consentimiento, podrá reimprimirla ni traducirla.

Queda hecho el depósito que marca la ley.
